This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

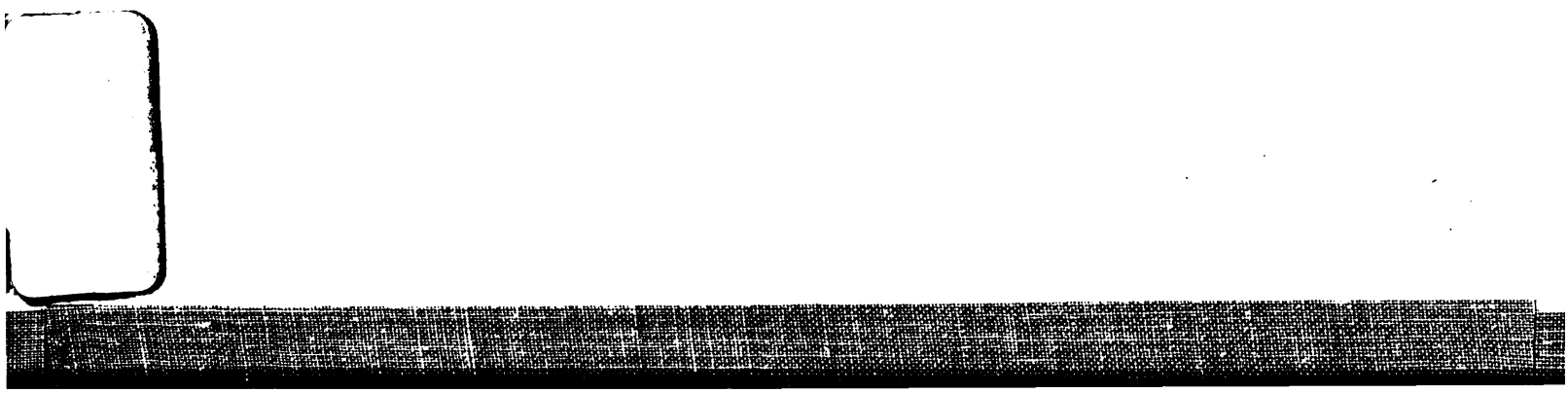
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.



Richard Strauß

in seinen dramatischen Dichtungen

Guntram
Feuersnot
Salome

Von Doktor
Eugen von Ziegler.

München.
Theodor Ackermann
Königlicher Hof-Buchhändler
1907.

USIC LIBRARY

MT100
.S93
BRARY Z
190
MUS

LIBRARIES
94305-6004

Richard Strauß

in seinen dramatischen Dichtungen

Guntram
Feuersnot
Salome

Von Doktor

Eugen von Ziegler.

München.
Theodor Ackermann
Königlicher Hof-Buchhändler
1907.

Die Literatur über Richard Strauß hat eine Seite seines Schaffens bedauerlicherweise nebensächlich behandelt, wenn nicht ganz verleugnet: seine Bühnenwerke. Es ist dies eher erklärlich, wenn man die prinzipielle Bedeutung betrachtet, die von vielen Schriftstellern der Gestaltung seiner sinfonischen Dichtungen innerhalb seiner Schöpfungen, wie überhaupt innerhalb der Tonkunst, beigelegt wurde. Man ging da soweit, Strauß gegen Richard Wagner auszuspielen*) und zu behaupten, er habe die Haltlosigkeit des Wagner'schen Kunstwerkes bewiesen und in der sinfonischen Dichtung das echte Kunstwerk der Zukunft geschaffen.

Von alledem ist jedenfalls soviel sicher, daß Strauß diesen prinzipiellen Standpunkt nicht teilt. Ich nehme seine Apostrophierung Wagners (in der „Feuersnot") als seines Meisters, dessen Werk er von vorne zu beginnen berufen sei, eben so ernst wie diesen „kleinen Einakter" als eine urtiefe Emanation des Kunsttriebes, und nicht als einen polemischen Scherz. Noch weit weniger kann ich aber zugeben, daß man an einem so hochbedeutenden und gerade in seinen Irrtümern *jetzt* so interessanten Werk wie dem Drama „Guntram" achtlos vorübergeht. Gewiß nicht will es Strauß jetzt, vielleicht auf der Höhe seines Schaffens und seines Ruhmes, verleugnen; denn vielleicht keine seiner Schöpfungen ist aus solchen Wehen entstanden, wie dieses Schmerzenskind. Uns ist es darum doppelt ans Herz gewachsen, denn es gibt uns die greifbare Parole gegen die so viel nachgeschwätzte Weisheit, welche in Strauß nur den eminenten Könner oder gar Macher sieht, der im Aufputz seiner Orchestertechnik sich als Tiefenmusiker geben will, den man vielleicht auch als vollendeten „Impressionisten" zugesteht, dessen Zweck das Farbige an sich ist, und das Geistige seiner Musik findet man dabei in unerfüllten Absichten erstickt.

Es scheint mir, daß man die Materialien seiner Kunst, deren Gebrauch immer auf Verstandestätigkeit beruht, von dem

*) „Strauß contra Wagner" von Dr. Erich Urban.

sie benötigenden, idee verwirklichenden immateriellen
nicht zu scheiden vermag.

Und ich habe es als den geeignetsten Belehrung
erkannt, eben bei jenem „Guntram" anzufangen, desse
terialien" nicht so sehr den Abschliff des formenden B
den Techniker, überlaut auspreisen, in dem gerade die Al
keit von der Art Wagners noch deutlich heraustritt.

Was ihm hier Hemmschuh war, sein Temperamer
Art, sich in flüssiger Weise zu geben, das trieb ihn spä
vollsten Betonung seiner Eigenart; konnte er im „Guntra
Monumentale und dabei Asketische Wagners nicht errei
gab er diesen Versuch später auf und gelangte so zu
Eigenart.

Daß aber seine Beurteiler ringsum den prinzipie
kalisch-künstlerischen Zusammenhang beider Meister ve
konnten, scheint mir an ihrer „impressionistischen" Beob
zu liegen.

Wenn ich im folgenden den Krückenweg der Zergli
der einzelnen Werke gehe, so bin ich mir wohl bewußt,
man dabei gerade von dem eigentlichsten Genuß Str
Musik wegnimmt, mehr als ihre bloße Leuchtkraft. Abe
doch einmal nötig, in die Gänge dieses mit tief künstler
Herzen schaffenden Willens einzudringen, und was w
erkannt haben, das ist — im voraus hier gesagt — die
Verschmelzung des Musikers mit dem Dichter, d
fundamentalsten realen Stoff in der Verwendung des erinn
vollen Motivs im Sinne Wagners sich wählte.

I. Guntram.

„Guntram" wurde meines Wissens nur auf zwei Bühnen, Weimar und München,*) gegeben, ohne dort auf dem Spielplane zu bleiben. Die inneren Gründe hiefür müssen wir wohl in der Eigenart der Dichtung, ihres nicht leicht verständlichen Gehaltes, suchen. Ist dies aber ein Punkt, der auch bei den späteren sinfonischen Dichtungen Straußens in die Wagschale fallen müßte, und dürfen wir jetzt glauben, daß man sich in den zehn Jahren seit jenen Aufführungen daran gewöhnt hat, bei Strauß'schen Werken sehr in die Tiefe forschen zu müssen, so dürfen wir auch erwarten, daß ein einmal gewonnenes Verständnis die wundervolle Guntram-Musik dem Leben wiedergewinnen wird. Die allerdings sehr großen Schwierigkeiten des Werkes können für erste Bühnen jetzt auch kein unüberwindliches Hindernis mehr sein.

„Guntram" ist aber nicht bloß als erstes dramatisches Werk Straußens von ganz besonderem Interesse, sondern vor allem, weil er sich hier als der Schöpfer des „Worttondramas" zeigt, in dem sich der Bund von Dichtung mit der von ihr empfangenden Musik in einer Person vollzog.

Der von Strauß frei gefundene Vorwurf ist seinem äußeren Verlaufe nach ziemlich einfach.

Guntram ist der Schüler einer Gemeinde von Männern, deren Aufgabe es ist, in Gestalt von Minnesängern durch die Kraft des Gesanges die Menschen zur gegenseitigen Liebe, dem Grundprinzip ihres Christentums, zu bekehren und ihnen darin ihre Erlösung von allem irdischen Leid zu bringen. Guntram wird in die Welt hinausgeschickt, um dort diese Aufgabe zu er-

*) In Weimar am 10. Mai 1894, in München am 16. Nov. 1895.

füllen. Er kommt in ein Land, das von Aufruhr zerrüttet ist; die Erzählungen von vertriebenem Volk erwecken in ihm den Entschluß, am Hofe des rücksichtslosen Unterdrückers sein Friedenswerk zu beginnen. Der Zufall stellt ihm dort noch eine zweite Aufgabe: An einem Waldsee, wo er eben aus dem Zauber der Frühlingsnatur die holdesten Eindrücke von Frieden und Glück in sich aufgenommen hatte, begegnet ihm eine Frau, welche in Verzweiflung in den Wellen den Tod sucht. Guntram hält sie gewaltsam zurück und erfährt, daß es Freihild, die Tochter des Fürsten und Gattin des rohen jungen Herzogs Robert, ist, mit dem sie in verhaßter Minne lebt. Ihr einziger Seelentrost und Glücksstrahl war es gewesen, den Armen zu helfen und die Not des harten und ungerechten Regiments zu lindern (in dieser Gestalt hatte ihr Bild schon aus der Erzählung des Volkes in Guntrams Seele tiefstes Mitleid erregt). Nun war ihr auch dies verboten worden. Guntram erkennt nun in der Befreiung dieser Frau von der Mitleidlosigkeit ihrer Umgebung seine zweite Aufgabe. Es ist zu erwarten, daß sich hier Gegensätze treffen müssen. Sie werden angefacht, als wir Robert in seiner ganzen Roheit auftreten sehen. Guntram bringt Freihild ihrem sie im Walde suchenden Vater zurück und mischt sich unter die Minnesänger, um so zur Erfüllung seiner Aufgabe an den Hof zu gelangen. Dort (II. Akt) erkennt er die ganze Hohlheit des herrschenden feilen Wesens, und als er auch in nächster Nähe des Fürsten die heimliche Empörung glimmen sieht, da faßt ihn Verzweiflung am Erfolge seines Beginnens. Doch eine neue Triebfeder zwingt ihn: Das Erwachen einer glühenden Leidenschaft zu Freihild, die ihm die Aufgabe *ihrer* Befreiung als heiligstes Werk vorstellt. Er beginnt von den Segnungen des Friedens zu singen; ihnen stellt er ein Bild aller Schrecken von Krieg und Leidenschaft entgegen; er bringt dieses Gemälde in Bezug zu den gegenwärtigen Zuständen im Lande, er gerät darüber in Wortwechsel mit Herzog Robert. Guntram gemahnt ihn an die Seele seiner Gattin als leuchtend Vorbild. Robert, der schon die Rettung Freihilds durch Guntram mit eifersüchtigem Argwohn begleitet hatte und nun durch ihre Apostrophierung durch Guntram und die Parteinahme der Vasallen für diesen sich angegriffen sieht, gibt den Befehl, Guntram zu greifen und peitschen zu lassen. Im selben Augenblicke bringt ein Bote die

Nachricht, daß im Lande erneuter Aufruhr herrscht, dessen Scharen schon heranziehen. Da zuckt es leidenschaftlich in Guntram auf, die Gelegenheit zu nützen und mit eigener Macht Freihild von dem gehaßten Gatten zu befreien, der auch seiner Liebe zu Freihild entgegensteht. (Diesen innersten Drang, den er selbst kaum denkt, eröffnet uns das Orchester; denn wörtlich fordert er nur dazu auf, den Störer des Volksglücks und Friedens zu beseitigen.) Nun gibt er das Zeichen, Herzog Robert zu ergreifen. Dieser stürzt mit dem Schwerte auf Guntram, wird aber von diesem niedergestoßen. Der alte Herzog glaubt sich in den Händen der aufrührerischen Vasallen, erkennt aber, daß diese zu offenem Empörungswerk nicht entschlossen sind. Er gewinnt sie zurück, läßt Guntram, der, ernüchtert durch das geflossene Blut, vollkommen regungslos geblieben, ergreifen, um ihn dem qualvollsten Tode zu überliefern. Dann zieht er ins Feld gegen die Empörer.

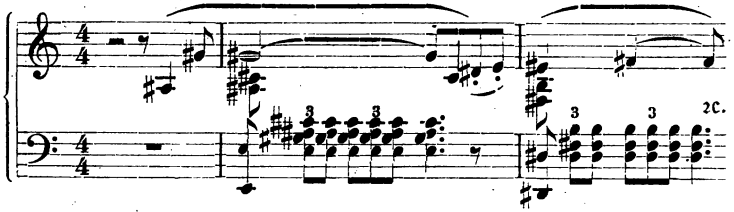
Freihild genießt das ganze Glück der Befreiung von ihrem gehaßten Gatten durch Guntram; sie liebt ihn und will ihn dem Kerker entführen.

Man erwartet nun vom III. Akt die Ausführung dieses Planes oder sein Mißglücken.

Doch nun erkennen wir, daß nicht diese äußere Handlung im Drama zur Entwickelung kommen sollte, sondern daß einzig das Gewinnen und Wachsen einer Lebens-Erkenntnis im Innern des Helden der Gegenstand des Dramas ist; errungen wurde sie aus Erlebnissen der Wirklichkeit. Als Stufen dieser Entwickelung sehen wir nun zunächst den jungen Guntram, gewappnet und einzig erfüllt von der Tendenz und Aufgabe seines Bundes, wir sehen diese dann ihrer Bewährung gegenüber der Wirklichkeit entgegenschreiten und dabei unterliegen. Der Angelpunkt des Dramas liegt in dem Angriffe Guntrams auf den Herzog, doch nicht in diesem äußeren Vorgange, sondern in der Art, wie ihn Guntrams tiefste, sich unbewußte Seele hervorrief, und wie ihn unserem Gefühle einzig die musikalische Einkleidung mitteilt. In dem Vorgange vollzieht sich nämlich das Abirren Guntrams von den Lehren und Gesetzen des Bundes, die „vor eines Herzens heißem Schlag in nichts zerstoben". Dieses tiefste Motiv der äußeren Handlung gibt sich in dem orchestralen Miterklingen des musikalischen Ausdruckes von Guntrams erregter leidenschaftlichen Neigung zu Freihild kund.

Beispiel I.

Sehr gedehnt.



Dieser musikalische Ausdruck war schon an geigneter Stelle erklungen, als nämlich Guntram durch jene Neigung allein noch zur Ausführung seines Sangeswerkes gedrängt worden war. Er zeichnet sich auch durch solche Plastik und Erkennbarkeit seiner Bedeutung aus, daß uns sein Wiedererklingen nun genau sagt, um was es sich handelt, nämlich, daß Guntram den Herzog eben aus seiner Leidenschaft zu Freihild tötet. Hier erhält das „erinnerungsvolle melodische Moment" im Sinne Wagners seine höchste Aufgabe, unserem Empfinden das zu vermitteln, was die handelnde Person nicht sagen, also auch in ihrem eigenen melodischen Ausdruck gar nicht aussprechen kann, weil sie jene Gefühlregung als Verursachung nicht in ihren Gedankenkreis, dessen Äußerung die Sprache ist, aufgenommen hat.

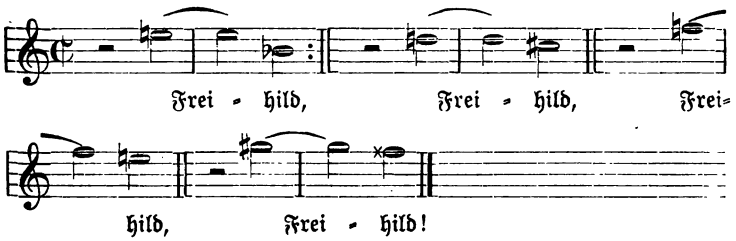
Das aber, worin der dramatische Kern dieses Momentes hier liegt, daß Guntram mit dieser unbewußten Handlung sich außerhalb der Gesetze seines Bundes gestellt und auch seinen eigenen Gesetzen zuwidergehandelt hat, diese Folgerung, aus der dann Guntram unmittelbar seine selbständige Lebensanschauung erringt, konnte uns an jener Stelle noch nicht vorgeführt werden; sie konnte vom Zuschauer höchstens durch eine Verstandesoperation gewonnen werden, indem er nicht den Vorgang als solchen unmittelbar auf sein mitempfindendes Gefühl wirken ließ, sondern sich im Gehirn ein Phantasiebild entwarf. Der Dichter mußte es aber dem Zuschauer unmittelbar klar machen, um absolut dramatisch wirken zu können, und diesem Zwecke soll nun der III. Akt dienen.

Hier finden wir Guntram im Gefängnis, gepeinigt von eintönigem Mönchsgesang an Herzog Roberts Bahre, und in erregtem Überdenken dessen, was er getan und erlebt. Er redet sich vor, er habe den Herzog in Notwehr getötet, oder, um

Tausende zu erlösen, die mitleidlos unter ihm gelitten: sein Gefühl lehnt diese Deutungen ab; es stellt ihm (wieder unter Erklingen jenes Themas I) vor, Liebe zu Freihild habe ihn getrieben. Aber sein erwägender Verstand, dem diese Leidenschaft zuwiderläuft, will dies nicht fassen. Da erscheint Freihild. Sie überschüttet ihn mit dem ganzen Übermaß ihres Glücks ob ihrer Befreiung und ihrer Liebe; sie reißt ihn zum offenen Geständnis seiner eigenen Liebe, zur vollkommenen Hingabe an dieses Gefühl hin. Sie will ihn beglücken mit der Eröffnung, daß sie erkannt, wie nur für sie sein Sang erklungen, sein Schwert gestritten, daß ihre Minne ihm nun den Kerker zu gemeinsamer Lebenswonne öffne. In Guntram aber vollzog sich während dieser Worte Freihilds die Erkenntnis seiner inneren Wandlung, die sich nun darin kundgibt, daß er Freihild von sich stößt und ihr zuruft, er fliehe von ihr weg in ewige Einsamkeit.

Hier ist der Augenblick, wo sich die innere Handlung, deren Mitteilung die Absicht des Dichters war, in eine äußere umsetzen konnte und sollte.

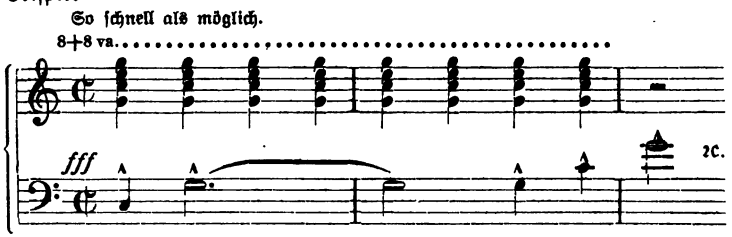
Der Dichter läßt hiezu jene leidenschaftliche Eröffnung Freihilds durch den fünfmaligen gesteigerten Zwischenruf Guntrams



unterbrechen bezw. begleiten, mit der Partiturbemerkung: „Die Zwischenrufe sind von dem Ausdrucke der vollsten Hingebung in den der Unruhe, Angst, Qual und zuletzt in den Ausdruck freudigster Bestimmtheit des einer hohen Erkenntnis entsprungenen Entschlusses übergegangen.“ Das Orchester hat Freihilds Gesang ausschließlich mit den melodischen Momenten ihrer gegenseitigen Liebesempfindungen begleitet und unterstützte die Zwischenrufe Guntrams nur durch stärkere Akzentuierung, um sich dann bei Freihilds letzten Worten in äußerst beschleunigtem Aufschreiten zu höchster Leidenschaft emporzuschwingen. Da plötzlich und un-

vermittelt tritt es aus der Grundtonart E-dur nach C-dur hinaus, in welchem folgendes Thema nun zum erstenmale und mit vollster Heftigkeit ertönt.

Beispiel II.



Dieses Thema, das in seiner Harmonie und melodischen Linie der Ausdruck etwas **Außerordentlichen** ist, weist uns, verbunden mit der Gebärde der Zurückstoßung Freihilds unverkennbar darauf hin, daß ein gewaltiger Vorgang, eine Umwälzung im Innern Guntrams stattgefunden, oder daß in ihm etwas Neues, Gegensätzliches mit elementarer Wucht aufgetaucht ist. Um durch die Unvermitteltheit des Themas dies recht deutlich zum Ausdruck zu bringen, setzte Strauß die überleitenden Zwischenrufe ohne bestimmte Charakterisierung im Orchester, diese ganz der Gebärde und dem Ausdrucke des Sängers überlassend. Doch hat er diesem bei der Kürze der Melodie sicher zuviel zugemutet, die Partiturbemerkung kann von ihm kaum zu voller Deutlichkeit verwirklicht werden.

Doch fragen wir uns nun, welche Erkenntnis denn in Guntram gediehen, so erfahren wir nur, daß er von Freihild weg in ewige Einsamkeit entfliehen will; doch dieser Vorgang bleibt uns völlig unerklärlich; wir können uns dabei manches denken, aber wir erhalten das Herauswachsen der Handlung als ein aus der individuellen Natur notwendig bedingtes nicht dargestellt, nicht verwirklicht.

Bei dichterischer Vorführung eines in sich geschlossenen Individuums gibt sich dies in seiner Gegenüberstellung zu gewissen sich an ihm reibenden, ihm entgegentretenden anderen Individuen und Lebensverhältnissen und in seinem äußeren Verhalten zu diesen ohne weiteres kund. Nicht aber kann sich der Dichter, der sich dem unmittelbaren Mitempfinden seines Zuhörers verständlich machen will, darauf beschränken, wenn er uns

ein Wesen vorführt, das gerade in seinem Individuellen sich verändert, wächst, bis es eine von der dichterischen Absicht gewollte Gestalt annimmt. Es ist schwierig, dies in äußerer Handlung mit wirklicher Vorführung zu erreichen, wenn diese nicht von so prägnanter Erkennbarkeit und Übereinstimmung ist, daß wir daran die Veränderung des Individuums als wohlbegründet sofort erfassen und empfinden. Ist es dem Dichter dabei leichter, dies in der erzählenden, belehrenden Dichtung auszuführen, wo er den beabsichtigten Eindruck mit seinen eigenen belehrenden Worten mitteilen kann, und uns dann nur noch zu beurteilen bleibt, ob der Dichter folgerichtig gebildet und entwickelt hat, so verwirklicht er trotzdem seine Absicht immer am nachdrücklichsten in der leibhaftigen Vorführung, im Drama, wenn er eben dessen besondere Erfordernisse zu erfüllen vermag. Hieran ist aber der III. Akt des Guntram gescheitert. In dem vom Zuschauer wahrnehmbaren Zurückstoßen Freihilds ist das nicht ausgedrückt, was hier im Innern Guntrams vorgegangen ist; es ist das vielmehr schon eine Handlung des in sich freigewordenen Guntram, also eine Folgeerscheinung, deren Entwickelung und Begründung uns vorenthalten geblieben ist. Sie uns verständlich zu machen, ist der Zweck des langen weiteren Verlaufes des III. Aktes, in dem Guntram in mehr oder minder leidenschaftlicher Weise erzählt, was in ihm vorgegangen. Freilich wußte Strauß auch dieser Erzählung noch ein gewisses dramatisches Leben zu verleihen, aber wir kommen nicht darüber hinweg, daß diese Erzählung des dramatischen Kernes dem auf unmittelbare Verwirklichung gerichteten Wesen des Dramas zuwiderläuft. Wir erkennen dies am deutlichsten daran, daß der Gang des Dramas, das Werden und Handeln des Individuums, nicht um einen Schritt mehr weiter kommt.

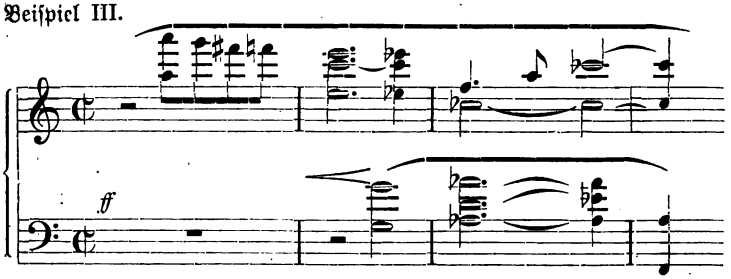
Der Verlauf der Handlung ist also nun folgender: Im Momente, als Guntram den Kerker und Freihild verlassen wollte, tritt sein Genosse und Lehrer aus dem Bunde herein, um ihn der Bestrafung zuzuführen, weil er nicht mit den Waffen des Bundes, dem friedensvollen Worte, gewirkt, nicht ein Werk der Menschenliebe vollführt habe, sondern mit bewaffneter Hand zur Bluttat geschritten sei. Guntram aber erklärt sich dem ihm fremdgewordenen einstigen Freunde als vom Bunde innerlich losgesagt; ein eitel Werk sei das des Bundes, den Menschen

Liebe zu geben, und sie durch das Empfangen von der Erde Leiden zu erlösen; an ihm selbst habe es sich nicht bewährt; nicht Gesetze und Pflichten, die ein für allemal gegeben, erlösten den Menschen; sie hielten nicht stand vor dem Walten des Individuums; wahres Glück finde der Mensch nur in seiner Übereinstimmung mit seinen eigenen Gesetzen, seinem Willen; dazu müsse er seine Natur erziehen. Er selbst habe nur vor seinen eigenen Gesetzen eine Schuld auf sich geladen, nur die Buße seiner Wahl könne sie auch sühnen. Friedhold, sein Lehrer, sucht ihn vergebens dem Bunde zurückzugewinnen; er kann Guntram nicht verstehen, — wie ja auch uns nur das Orchester durch Erklingen des Themas von Guntrams Liebessehnsucht (Bsp. I) bei dem Hinweis auf seine Schuld (Kl.-A. S. 205 u.) aufklärt, daß das Erwachen dieser Leidenschaft und ihr Beherrschen seiner Handlung bis zu der Tötung des Herzogs seine Schuld ist.

[Das Orchester will uns ferner hier noch sagen, daß diese Sühne darin besteht, daß Guntram dieser mit aller Sehnsucht umfaßten Liebe freiwillig entsagt, und in diesem Entschluß Freihild von sich stieß. Es würde dadurch das Verständnis aller Vorgänge vermittelt. Allein leider ist hier das melodische erinnerungsvolle Moment nicht von solcher Eindringlichkeit, daß wir uns an sein erstes Auftreten, nämlich unmittelbar nach dem Thema jenes errungenen Entschlusses, zurückerinnern.

Dort lautete es folgendermaßen:

Beispiel III.



und erklingt nun im Zwiegespräch mit Friedhold, besonders bei Erwähnung seiner sich selbst aufzuladenden Sühne, teils mit, teils ohne die einleitenden Achtel, und teils in gleicher Tonart, teils moduliert. Indes wird der Zuhörer über den Sinn dieser musikalisch angekündigten Sühne auch noch durch die Dichtung selbst aufgeklärt.]

Nachdem sich Friedhold, der Guntram nicht verstehen konnte, entfernt, und Freihild einen kurzen Augenblick geglaubt hat, Guntram für sich wiedergewonnen zu haben, schreitet dieser dazu, sich nun auch ihr ganz und deutlich zu erklären; von ihrer Entscheidung hänge seine völlige Erlösung ab. Guntram will, daß auch Freihild ihrerseits seiner freiwillig entsagt, und das ist das einzige Moment, um welches die Handlung noch fortschreitet. Er kann dies nur dadurch erreichen, daß er erzählt, was sein Inneres erlebt hat, und daß er in der Darlegung dieser vergangenen Tatsachen Freihild zur Anerkennung seiner Gedankengänge zwingt, damit auch ihre Entsagung eine innere Notwendigkeit werde. Allein Freihilds Entsagung ist durchaus kein wichtiges Element in Guntrams Genesung. Denn als er vor Friedholds Erscheinen trotz Freihilds Klage und Verzweiflung fest entschlossen von dannen gehen wollte, war ihm kein Gedanke an eine Mitwirkung Freihilds an seiner Erlösung gekommen: er war in sich fest und fertig. Seine ganze Entwicklung ist auch wirklich so stark egoistisch individuell, daß er über Freihild vollkommen hinweggehen konnte. Seine Erlösung besteht ja in der Erkenntnis des Herrschens des Individuums als alleiniger Quelle von Rechten und Pflichten, und er führt dies an sich selbst in Lossagung von allen Banden durch, die ihn an die Erde und die irdischen Leidenschaften ketten: er entsagt der Liebesleidenschaft, die seinem nach oben, auf Nachfolge des Göttlichen gerichteten Wirken, ein so furchtbares Ende bereitet hat.

Freilich treten da zwei Weltanschauungen in schroffen Gegensatz. Denn andrerseits wird in der tiefen Liebe von Mann und Weib nicht eine irdische Leidenschaft allein zu erblicken sein, ja gerade in ihr gibt sich etwas so Unbegreifliches, allem irdischen Wollen Entzogenes und darum Göttliches kund, daß wir mit eben demselben Rechte gerade die Liebe, die Gemeinschaft der Seele und des Leibes durch Leben und Tod, als gewonnene Lebensreligion uns zum Lebensgesetz machen können. In Tristan und Isolde ist uns nicht bloß das Schicksal eines Liebespaares in dichterischer Verklärung dargestellt, sondern gerade jenes Aufgehen des Individuums in der Gemeinschaft der Liebe, die als etwas Göttliches sich nicht der irdischen Nähe vertragen kann, in einem unfaßbaren überirdischen Land durch gemeinsame Überwindung des Lebens, durch den Gang durch das Todestor, sich erfüllt.

Strauß scheint beide gegensätzliche Lebensanschauungen etwas versöhnen zu wollen, und es ist nicht zu leugnen, daß dies der Mitempfindung des Zuschauers entgegenkommt. Dieser erwartet mehr nach seinem *eigenen* Gefühle eine Lösung und kann mit dem exzeptionellen übermenschlichen Lebensstreben Guntrams weniger übereinstimmen. Ohne diese Lösung würde das Drama auch insoferne unbefriedigend sein, als es von vorneherein nicht strenge genug auf Guntrams Figur allein hingearbeitet hat; die ganzen zwei ersten Akte stellen sich zu wenig als die Vorführung des bloßen Erlebnisses dar, das für Guntrams Entwickelung der *Anstoß* wurde; auf Freihild hat der Dichter zu viel Liebe verwandt, zu sehr sie zum Gegenstande des Mitgefühls seiner Zuhörer gemacht (Schlußszene des II. Aktes).

Die Einweihung Freihilds in Guntrams Selbsterlösung und ihre Teilnahme daran hat nun aber auch dem weiteren Zwecke zu dienen, endlich auch den Zuschauer, durch die Mitteilung an Freihild, vollkommen mit den inneren Vorgängen bekannt zu machen. Diese Mitteilung hätte aber unbedingt schon vor Guntrams erstem Weggehen geschehen müssen; die Motivierung der späteren Nachholung mit dem Bedürfnisse Guntrams, nun, nachdem er von seinem ehemaligen Lehrer und Freund so ganz und gar nicht verstanden worden, dies Verständnis eben bei Freihild zu suchen, ist nicht genügend.

Wie sehr aber diese *erzählte Mitteilung* dem Zwecke des Dramas, der *unmittelbaren* Entwickelung, zuwiderläuft, sehen wir an ihrer Gestaltung. Nochmal muß Guntram bei seiner Tat beginnen; er kommt über eine reine Erzählung dessen, was wir selbst mit angesehen haben — allerdings unverstanden —, nicht hinweg:

„Verzweifelt rang ich im düsteren Kerker,
Den deine Liebe mir nun erschloß;
Nacht war's in mir.
Doch als Dein Arm mich brünstig umschlang,
Die Sehnsucht nach Dir mich wütend durchdrang,
Da nahte mir Gott — — —"

und dann fährt er fort unter *Wiederholung* jenes elementaren unvermittelten Hereinplatzens des C-dur-Themas (II) — des *Aufleuchtens* der Erkenntnis und des Entsagungsentschlusses:

„Von ihm erleuchtet
zerreiß ich das letzte, das teuerste Band,
mit dem die Welt mich gefesselt.
Dir entsagend .....
will ich sühnen meines Daseins Schuld."

Welch weiten Weg ist der Dichter gegangen, um seine Absicht zu verwirklichen, und wie wenig, fürchte ich, werden ihm seine Zuhörer gefolgt sein. Rich. Wagners Worte: „Das Drama unterscheidet sich als vollendetstes Kunstwerk von allen übrigen Dichtungsarten eben dadurch, daß die Absicht in ihm durch ihre vollständigste Verwirklichung zur vollsten Unmerklichkeit aufgehoben wird," können sich nicht besser bewähren als hier, wo der wirkliche Vorgang unverständlich bleibt, und der Dichter seine Erklärung durch den Helden des Dramas nachtragend und breiterzählend, geben mußte.

Dagegen ist nichts unrichtiger, als den ganzen Vorwurf des Werkes für undramatisch anzusehen.

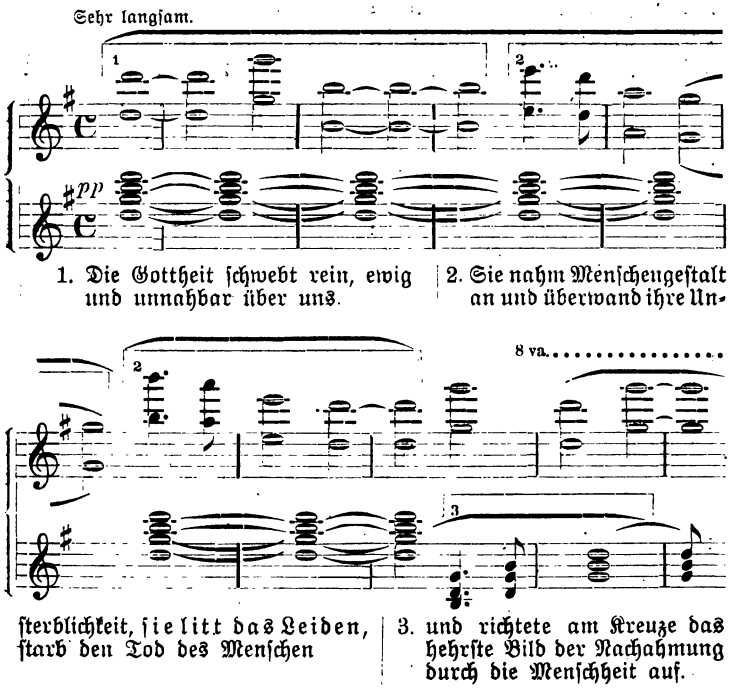
Rich. Wagner glaubte in dem Ödipusmythus, in dem sich der Kampf der freien Individualität mit der alles gleichmachenden Gesetzlichkeit bis zur Ankündigung von deren Vernichtung abspielt, das Urdrama zu erkennen *). Auch Guntrams Kampf ist der seines unbewußten Willens gegen das Gesetz einer reglementierenden Gemeinschaft, von dessen Giltigkeit er in Unerfahrenheit erfüllt war, bis das Reinmenschliche, Unwillkürliche in ihm sich gegen die Gemeinschaft auflehnte. Guntram erkennt dann die beiden Gegner, er vernichtet die Gesetzesgültigkeit der Gemeinschaft; aber er gibt auch nicht dem freien, unbewußten, also von Leidenschaft regierten Handeln den Sieg, sondern richtet eine neue Religion auf, nämlich die eigene Natur und Unwillkür unter die Zucht der freien Selbstbestimmung zu stellen. Das Menschliche, Allgemeinsame sollte in unmittelbarer Entstehung und Erkämpfung, nicht in abstrakter gelehrter Reflexion dargestellt werden, und darin unterscheidet sich dieses Drama vom bloßen Philosophieren.

Auch in dem, was hier über das Verhältnis des Menschen zum Göttlichen gesagt wird, liegt nichts der dramatischen Form widerstrebendes: Guntrams Entwicklung forderte vielmehr unbedingt eine Aufklärung auch in diesem Punkte.

*) Oper und Drama Ges. Schr. IV 64 ff.

Das Göttliche war bisher nur in der Auffassung des Bundes seiner Seele nahegetreten; es selbst bleibt sich ewig gleich; veränderlich ist nur sein Widerhall im Menschen. Und so konnte mit Fug der Tondichter den melodischen Ausdruck dieses hoch über allem vergehenden unauslöschlich stehenden Göttlichkeitsgedankens durch das ganze Drama hin unverändert beibehalten, so wie er im Vorspiel (I. Teil) erklungen war.

Beispiel IV a.



1. Die Gottheit schwebt rein, ewig und unnahbar über uns.

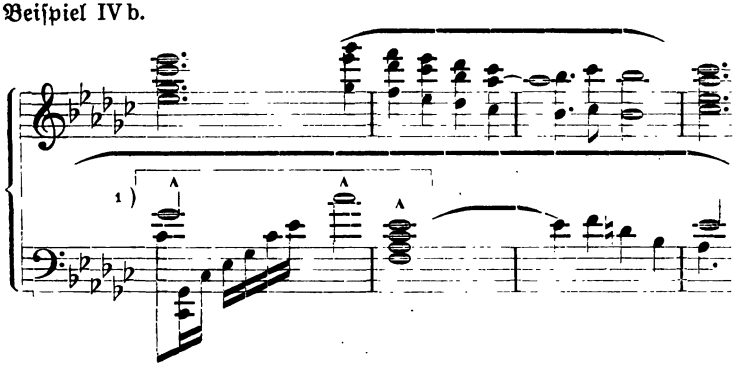
2. Sie nahm Menschengestalt an und überwand ihre Unsterblichkeit, sie litt das Leiden, starb den Tod des Menschen

3. und richtete am Kreuze das hehrste Bild der Nachahmung durch die Menschheit auf.

Dieser unveränderliche Gottheitsgedanke konnte der Weckrufer des Bundes sein (Vorspiel); von ihm konnte Guntram auch nach seiner Genesung noch sagen, er habe ihn erkannt und rette ihn tief verborgen in seiner Brust vor zager Deutung der Schwachen in starke Erkenntnis. (Kl.-A. S. 190, 191). Zu eben demselben konnte Friedhold in stilles Gebet sinken (Kl. A. S. 193 oben), damit es ihm Kraft gebe, Guntram dem Bunde wieder zu ge-

winnen. Ihm konnte er den nach seiner Meinung verlorenen Guntram anvertrauen (Kl. A. 208 u.). Mit demselben Ausdrucke konnte Guntram seine Erkenntnis verkünden, daß die Gottheit durch ihn selbst zu ihm spreche (Kl. A. 206, 211), konnte er sich die Anschauung des Göttlichen in Reinigung der Seele von allem Irdischen zu seinem ferneren Lebensziele setzen (Kl. A. 209). Und als endlich Freihild sich zur Teilnahme an diesem Erlösungswerke durch eigene Entsagung durchgerungen, da ertönt in vollster Reinheit der Göttlichkeitsgedanke (IV a 1), sich in eine befriedigend herabsteigende verklärte Melodie ausladend.

Beispiel IV b.



Das, was in diesem göttlichen Bilde der Veränderung unterlag, war, wie gesagt, die Auffassung, welche der Mensch von dem Erlösungswerk Christi am Kreuze hatte. Der Bund löste aus ihm den Gedanken des Mitleidens aus, so wie er tatsächlich auch von unserer christlichen Religionsgemeinschaft aufgefaßt wird: Christus habe mit den Menschen mitleiden wollen, in der vollen Liebe bestehe nun das Werk der Nachfolge für die Menschheit, und Aufgabe der Besten der Guten sei es, den Menschen immer wieder diese Liebe zu lehren und dadurch das Erlösungswerk selbst ständig zu erneuern. Guntrams Erkenntnis von Christi Nachfolgerschaft ist aber eine andere: In Christus hat die Gottheit gerade auf ihr Göttliches, Außermenschliches verzichtet, sie hat das höchste Überwindungswerk an sich selbst vollführt. Das allein ist es, was den Menschen nachzuahmen bleibt, weil es das allein menschenmögliche ist, nämlich sich selbst zu überwinden uud von allen irdischen Regungen frei zu machen; ein Frevel aber ist es geradezu, wenn Menschen, die

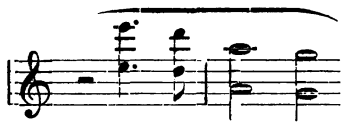
fehlerhaft und irdisch an sich sind, deren Ziel nur das Erlöstwerden ist, selbst das Erlösungswerk versuchen wollen.

Guntram wendet sich also in seiner neuen religiösen Anschauung von dem Gedanken der Liebe und des Mitleidens, in deren Verkündigung und Beachtung der Bund das Erlösungswerk Christi und der Menschen religiösen Lebenszweck fand, weg zu dem Selbstüberwindungskampf als Bahn zur Vollkommenheit und Gottnachfolge.

Diese Veränderung drückt sich auch in der musikalischen Thematik aus:

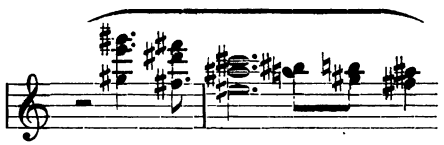
Das Thema der Liebe und des Mitleidens, das das ganze Drama stark beherrscht,

Beispiel Va.



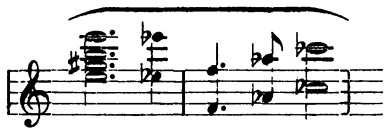
(und auch in folgender Fassung:)

Beispiel Vb.



behält im Thema der Entsagung

Beispiel III.



seinen Anfang bei, um den gedanklichen Zusammenhang zu zeigen, erleidet aber in seinem zweiten Takte durch die umgekehrte (aufsteigende) Form seine Verneinung.

Der Grund aber, warum uns all das nicht hinlänglich oder vielmehr erst zu spät verständlich wird, liegt, wie wir hier zusammenfassen, in der nicht sinnlich unmittelbaren Vorführung, sondern umständlich belehrenden Form der Erzählung; und diese wurde dem Dichter dadurch aufgedrängt, daß er den gewaltigen dramatischen Vorgang, wie die Genesung Guntrams durch die Entsagung unmittelbar aus seiner vollsten Hingabe an Freihild erwächst, sich nicht entgehen lassen wollte,

andernteils aber, um auf die Auseinandersetzung mit Friedhold noch einigermaßen Interesse zu konzentrieren, die Verständlichmachung der Genesung für Freihild und den Zuschauer auf später aufschieben mußte.

Die richtige Lösung wäre vielleicht die, inmitten der Eröffnung seines Liebesbekenntnisses an Freihild Friedhold eintreten zu lassen, der Guntram vor des Bundes Gericht fordert und ihn dadurch aufs neue an seine Tat erinnert; Freihild sucht diese gegen Friedhold dadurch zu verteidigen, daß sie Guntram daran gemahnt, daß er nur für ihre Liebe und Befreiung gesungen und gehandelt; notwendig ergibt sich daraus die Gewinnung seiner Erkenntnis im Wortkampf, ihre sofortige Äußerung an Friedhold und Freihild durch beider Zurückweisung und daran anschließend die Bitte um Freihilds freiwillige Entsagung.

Strauß hat, wie schon erwähnt, die Handlung frei erfunden und konnte also ohne historischen Zwang den Umkreis seiner Personen, die das Drama bewegen sollten, frei bestimmen; er mußte denselben so eng als möglich ziehen, da es ihm ja nicht auf Darstellung einer bestimmten historischen Handlung in ihrer Begründung und Entwicklung ankam, sondern die ganzen politischen und menschlichen Vorgänge der mit dem Fürstenhof in Beziehung tretenden Personen nur die Gegensätze und Beweggründe zu bilden hatten, mit denen der Träger der dichterischen Absicht und diese selbst in notwendigem Zusammenhang stehen, um sich daran zu entwickeln. Sie mußten daher auf die nötigste Gedrängtheit *zusammengearbeitet*, in ihrer einzelnen Bedeutsamkeit aber in eben demselben Maße *gesteigert* werden.

Freihild, welche am Schlusse in die durch Guntram verkörperte dichterische Absicht mit aufgenommen wurde, ist deshalb mit Recht vom Dichter zu so reicher sympathieerweckender Gestaltung gebracht worden.

Weniger glücklich ist dagegen die Zweiteilung des eigentlichen Gegenparts in den alten und den jungen Herzog, die ja durch die Führung der Handlung erforderlich war; sie bewirkte, daß der junge Herzog in der Zeichnung eines *Menschen*, wenn auch von hassenswerten Eigenschaften, wesentlich zu kurz kam und zur bloßen Theaterfigur eines Bösewichts wurde. Guntrams Gegenpart können wir uns, damit er noch Gefühlsinteresse erweckt, nur als die Verkörperung einer auf unbeugsamen Eigen-

willen und in dieser Verblendung auf Gewalt und Rücksichtslosigkeit gegründeten Machtgier menschlich vorstellen. Das Zielbewußtsein derselben vermöchte bei aller Ausartung in menschlich hassenswerte Handlungen und Empfindungen immerhin natürliches Interesse zu erwecken, umsomehr als daneben auch Platz für angenehme Züge, wenn auch in starker Oberflächlichkeit, bliebe. Bei der Zweiteilung des Gegenspiels blieben nun für Herzog Robert nur die abstoßenden Züge der Roheit und Bosheit, während die sympatischen dem alten Herzog zugeteilt wurden. Beide Personen schieben weniger durch ihren Charakter, als durch benötigte äußere Vorgänge die Handlung. So hätte statt der langen Szene des alten Herzogs, in der wir eine gewisse innere Entwicklung desselben mit steigendem Interesse bemerken, umgekehrt die äußere Handlung gebogen werden müssen, denn unser Interesse wird enttäuscht: der alte Herzog verschwindet vollkommen vom Schauplatz, wir hören nur mehr, daß er im Kampfe fällt. Und für den Verlauf der eigentlichen Guntramhandlung ist jene Szene nur von geringer Bedeutung, so gewaltig auch ihr rein musikalischer Eindruck ist.

Es muß ferner betont werden, daß die Charakterisierung der Minnesänger als feiler Fürstenschranzen zwar mit musikalischen Mitteln versucht ist, aber doch recht fraglich diese Wirkung beim Zuschauer hervorruft, wenn sie nicht gleich ans Lächerliche streift.

Hingegen ist in dem Narren eine ihrer Bedeutung für das Drama entsprechende, in wenigen Strichen prächtig gezeichnete Figur hingestellt.

Wir haben hier inneren Gründen nachzugehen versucht, welche vielleicht beigetragen haben, daß das Werk die wenigen Male, wo es vor das Publikum kam, nicht gebührend Verständnis und Anteilnahme fand. Die Gründe liegen ausschließlich in der Dichtung, aber sicherlich nicht in einem verunglückten Experiment, auch Dichter und Musiker in einer Person zu sein. Auch Wagner hat die Möglichkeit getrennter Persönlichkeit von Dichter und Musiker ins Auge gefaßt, und wenn er jeder der beiden vollste gegenseitige Unbeschränktheit des Wollens und Ausführens zugedacht hat,*) so hat das niemand anderer als Strauß in der „Salome" zu glänzendster Verwirklichung gebracht.

*) Oper und Drama. IV. 205.

Die Mängel der Guntram-Dichtung liegen fast ausschließlich im Formellen, in der dramatischen Konstruktion. Die hohe Idee aber, die hier zum Ausdruck kommt, stempelt das Werk zu einer echten Dichtung, ganz abgesehen von der durchaus vornehmen und poetischen Sprache. Daß die Mängel vielfach gerade gegen die von Wagner aufgestellten Maximen verstoßen, darf nicht zur Vorgabe eines Gegensatzes von Wagner und Strauß verwendet werden. So sicher wir wissen, daß Strauß mit Wagners Kunstschriften eng vertraut ist — er wurde in seinen Studienjahren durch Alexander Ritter in dieselben eingeführt —, so sicher ist es, daß er sich jener Verstöße natürlich nicht bewußt wurde. Der Wortdichter Strauß hat seitdem geschwiegen, wofür er selbst den Grund darin sucht, daß in ihm „der Tondichter, in der Technik sich auszudrücken, dem Wortdichter zu sehr überlegen oder in der Übung voraus ist." *)

Keineswegs aber schwieg der Dichter Strauß überhaupt, sondern nur im Wortausdruck. Seine Dichtungen führte er von da ab unmittelbar in Musik aus; das Höchste darin erreichte er wohl im „Zarathustra", in dem die Größe der dichterischen Idee mit ihrem Erguß in die absolut musikalische Form ein vollkommenes, einheitliches Kunstwerk des tonvermählten Dichters außerhalb der dramatischen Form geschaffen hat. Und gerade vom Guntram zum Zarathustra führen so starke innere Verbindungen, mag man in diesem nun den schon genesenen Menschen erblicken, der ausspricht, was er wähnend und irrend, strebend und erkennend durchlebt,**) oder der Meinung sein, daß in dieser Sinfonie von neuem in umfangreicherer und abstrakterer Weise gedichtet wurde, wie sich der Mensch um des Lebensrätsels Lösung bemüht, und nach vergeblichem Suchen in den herkömmlichen Formen schließlich zu Vollkommenheit in der Freiheit seines Individuells gelangt.***)

---

*) Vgl. Zitat bei Guttmann „Strauß als Lyriker" in der „Musik" 1904/1905, Seite 98.

**) Vgl. die ausgezeichnete Erläuterung des „Guntram"-Opernführers von Wolfgang Jordan (bei Seemanns Nachfolger), in welcher auch mit viel Geist der dichterische Zusammenhang des „Guntram" mit Straußens sinfonischen Dichtungen gesucht wird.

***) Vgl. den Aufsatz von Schmalz in der „Musik" IV, 8.

Wenn wir uns nun der zweiten Tätigkeit des tonvermählten Dichters, seiner musikalischen Äußerung zuwenden, so stoßen wir gleich wieder auf den Dichter, der nun aber musikalisch spricht. Wir finden dabei, daß Strauß, was die Stellung der Musik zum Wortdrama und zur vertieften und verstärkten Mitteilung der dichterischen Absicht anlangt, die theoretischen Sätze befolgt, die Wagner bei der Erforschung des Wesens des dichterischen Zukunftswerkes fand, dessen Vernichtung und Ersetzung durch die sinfonische Dichtung man gerade Strauß zuschieben will.

Der Tondichter hat zur Verwirklichung der dichterischen Absicht ein Äußerungsorgan von ungleich gesteigerterer Ausdrucksfähigkeit, als der auf die menschliche Sprache allein angewiesene Wortdichter. Der Gesang besitzt eine größere Fähigkeit, das eigene Gefühl außer in dem dasselbe beschreibenden Worte auch im Tonfalle, in der Ton-Aneinanderreihung und Ausdehnung verständlich zu machen; im Orchester, dessen Instrumenten jene letztere Eigenschaft ebenfalls mehr oder minder zukommt, ist dann noch ein zweites Organ vorhanden, dessen Verwendbarkeit gerade von Strauß durch die Steigerung der Zahl und Art der Instrumente und der ihnen zugeteilten melodischen Momente, durch Klangkombinationen zum Zwecke besonderer Färbung der Töne so enorm gesteigert wurde.

Wie die dichterische Absicht ihren nächsten Ausdruck im Worte fand, so bleibt dieses immer auch der Mittelpunkt des Dramas, zu dem die Gewalt der Töne nur als verstärkendes, tragendes Moment hinzutritt; des Tondichters Aufgabe ist es daher, in höchst erreichbarem Maße die Absicht des Dichters schon in der Wortvertonung, in der Gesangsmelodie zu verwirklichen, die ihren Ausdruck durch den Empfindungsgehalt der Worte erhält, und nicht durch eine absolute, schon fertige musikalische Folge.

Auch in „Guntram" werden wir nirgends eine Melodie finden, welche an sich, ohne den Wortausdruck, zu einer rein sinnlichen Wirkung oder Auffälligkeit gelangen sollte. Die Deklamation der Worte ist unbedingt ihrer sprachlichen und empfindungtragenden Bedeutung angepaßt.

Natürlich bleibt in einem Drama die Erweckung von Gefühl nicht ständig gleich stark, vielmehr wogt die Erregung auf

und ab und steigert sich mit der Näherung an die unser Gefühl am tiefsten angreifende Lösung der dichterischen Absicht.

Und wenn wir uns fragen, warum gerade die Musik unser Gefühl am stärksten zu erregen imstande ist, so finden wir die Antwort in der unendlichen Sinnlichkeit der Musik, die nicht bloß Schwingungen unseres Gehörorgans durch Erwecken von Wohlgefühl in demselben, sondern seelische Schwingungen, durch das Gehör vermittelt, hervorruft. Nicht auf Korrektheit im Rhythmus und in der Tonverteilung ihrer gegenseitigen Lage nach kommt es da bei der Einkleidung der Worte allein an, sondern auf die Sinnlichkeit der Gefühlsmitteilbarkeit. Und dies ist eben auch das nicht zu Erlernende, sondern innen Geborene, dessen sich der Tondichter in vollstem Unbewußtsein zu entäußern hat, von dem er dem Wortdichter etwas Eigenes, Neues, Notwendiges gibt.

Die vollständige Übereinstimmung zwischen Absicht des Dichters, Wahrheit und höchster Vollkommenheit ihrer Empfindung und deren Wiederentäußerung durch den Tondichter einerseits nnd dem Empfängnis des Zuhörers andrerseits, das ist dasjenige, was Wagner erreichte und gerade der Musikliteratur nach ihm so oft mangelte, weil deren Schöpfer wohl seine künstlerische Technik erwerben konnten, nicht aber über den göttlichen Born eigensten musikalischen Genies verfügten.

Auch bei Strauß ist in der Vertiefung und namentlich in der Versinnlichung seines dramatischen Melodieausdruckes die Entwicklung zu erkennen, die vor allem den Fortschritt in seinen dramatischen Werken bezeichnet.

Es ist äußerst beachtenswert, wie gerade in „Guntram" da, wo der Wortdichter sich in stärkerem und deutlicherem Maße unmittelbar an unser Gefühl wendet, auch der Tondichter lebhafter reagiert, und in der Führung der Gesangsmelodie zu vollkommener, plastischerer und sinnlicherer Gestaltung gelangt; ich erwähne hier vor allem im I. Akte die Szene am Quell, Freihilds Beruhigung (Kl. A. S. 38), die vorletzte und letzte Szene des II. Aktes und durchgängig die Szenen zwischen Freihild und Guntram im III. Akte.

Man darf durchaus nicht sagen, Strauß habe die Singstimmen nebensächlich behandelt und das sinnliche Element der Musik einzig dem Orchester zugeteilt; wir werden sehen, daß

dieses fast ausschließlich der Unterstützung des Textes dient; Strauß vermochte sich nur nicht immer der Wortmelodie so unwillkürlich zu entäußern, wie sie in seinem Innern sich in Empfindung umgewandelt.*)

Straußens Melodie ist aber auch keineswegs gekünstelt. Die vielen starken Accente derselben, die auffallende Bewegung in den hohen Lagen**) in die sich die Melodie naturgemäß bei stärkerer Erregung begibt, erweist nur, mit welcher Leidenschaftlichkeit Strauß die Worte in Töne goß.

Fast scheint es, als ob er hier, wo er unmittelbar unter dem Eindrucke des Dichterwortes stand, es in zu großer Heftigkeit in die nächste und erste musikalische Form geschmiedet habe, die ihm sein eigenes Mitempfinden erstehen ließ. Seine musikalischen Perioden sind daher in ihrer Aneinanderreihung zum Teil nicht von der Abgerundetheit und dem organischen Zusammenschluß, der entstanden wäre, wenn sie in einer größeren Abklärung der Ergriffenheit entstanden wären. Auch in diesem Punkte werden wir, wie bei dem Heranreifen des Künstlers selbstverständlich, in seinen späteren Werken mächtige Fortschritte erkennen.

Was seiner Melodie aber in dieser Hinsicht fehlt, wird ersetzt durch die selbst Wagner gegenüber bedeutend gesteigerte Ausdrucksfähigkeit des Orchesters, welches den Gesang und den dramatischen Vorgang in höchstdenkbarem Maße unterstützt, und verdeutlicht.

---

*) Nebenbei sei bemerkt, daß dieser musikalische Satz auch eine starke Erschwerung für das Gedächtnis wie die Ausdrucksbelebung des Sängers zufolge hat, und nicht zum wenigsten ist dies bei dem außerordentlichen Umfang der Guntrampartie der Verbreitung des Werkes hinderlich gewesen. Ein Sänger, der neben der Fähigkeit zu rein musikalisch korrekter Wiedergabe nicht auch die zur innerlichen, zur dramatisch vollkommenen Darstellung besitzt, ist für die komplizierte Figur des Guntram ungeeignet. Es hat sich das z. T. in dem Gegensatze der Vertreter des Guntram und der Freihild, (Straußens Gattin) zum Verhängnis der Titelrolle bei der Münchener Aufführung gezeigt.

**) Übrigens auch ein die Verständlichkeit erschwerendes Moment, da bei den hohen Tönen der Unterschied der Vokale sich verwischt.

Wir kennen den Sinfoniker Strauß, und wissen, daß er in dieser Kunstform es erreicht hat, seine Ideen, Gedanken und Bilder mit rein musikalischen Mitteln zu größter Wahrhaftigkeit und Deutlichkeit in gesteigertem Maße unserem Verstande und unserem Gefühle zu offenbaren. Bei alledem vermochte aber auch er die Fähigkeit der Musik überhaupt nicht zu überschreiten. Keine seiner sinfonischen Dichtungen vermag uns ohne Bekanntsein mit ihrer gedanklichen Unterlage aus sich selbst das mitzuteilen, was sie wollte; wir kämen über keine andere Gefühlstätigkeit hinaus, als sie etwa bei einer Bethovenschen Symphonie angeregt wird, nämlich ganz allgemein durch das Tonstück in eine Gefühlsregung der Trauer, der Heiterkeit, der schaudernden Ehrfurcht, der Überwältigung durch etwas Übermächtiges und in Übergänge und Fortschreiten dieser Regungen uns versetzen zu lassen; ja vielleicht steigt dadurch in uns unwillkürlich, aber vom Tondichter nicht beabsichtigt, irgend ein reales Bild erinnernd auf, bei dessen Betrachtung wir einst ebenfalls in ähnliche Regungen geraten waren. Um aber die Absicht des Tondichters zwingend in uns zur Wirkung zu bringen, bedarf es immer noch der tatsächlichen Mitteilung derselben durch die Sprache, sei es mittels vorgängiger Lektüre oder Vortrages; es muß aber, da diese Mitteilung mit dem Erklingen des Tonstückes nicht gleichzeitig und nicht in einheitlicher Form geschieht, in diesem Falle die sinfonische Dichtung hinter der dramatischen immer zurückstehen.

Gleichwohl hat die sinfonische Dichtung ihre volle künstlerische Bedeutung und Aufgabe, und gerade diese ist wieder von Strauß so eminent erfaßt und nie überschritten.

Ihre Aufgabe ist ebenso, wie die des Dramas, uns einen dichterischen Gedanken mittels der Gewalt der Musik so mitzuteilen, daß wir von ihm aufs tiefste erregt werden. Hat dieser nun bereits einen bestimmten Ausdruck gefunden, in einer Wortdichtung oder in einem Werke der bildenden Kunst, und waren diese Werke von solcher Kraft, daß sie ihren menschlichen Inhalt uns ohne weiteres offenbarten, so bedarf der Tondichter nur mehr des bloßen Hinweises auf jenes Werk, um uns die von diesem angeregten Empfindungen von neuem anzufachen und je nach der Fähigkeit des Tondichters in vollständigem Kontakt mit seinem Werke zu jener gewollten ungeheuren Steigerung

zu bringen. Aber nur in den Fällen wird es ihm eben gelingen, in denen der allgemein menschliche Inhalt mit solcher Deutlichkeit nach außen trat und in uns Widerhall fand, daß eine Verkörperung desselben in wirklichen Handlungen, im Drama, überflüssig ist, während da, wo er sich nur in Handlungen kundgibt, die wir entweder sehen, miterleben müssen oder uns nur in ungleich geschwächter Weise durch Beschreibung mitteilen lassen können, auch der Tondichter über eine beschreibende, der Musik unnatürliche und unmögliche Tätigkeit nicht hinauskommt, oder ganz unverständlich bleibt.

Strauß hat in seinen sinfonischen Dichtungen Ideen musikalisch versinnlicht, welche teils schon in dichterischen Werken eine Verkörperung gefunden haben und als solche wegen der Prägnanz, mit welcher darin der Typus einer bestimmten Menschlichkeit Ausdruck gefunden hat, in gewissem Maße eine allgemeine Gültigkeit und Verbreitung besitzen, teils von ihm dazu gebracht werden sollten. Wir können in dieser Art Don Juan, Till Eulenspiegel, Zarathustra, Don Quixote dem Heldenleben, der Domestica und „Tod und Verklärung" gegenüberstellen.

Nirgend aber bewährt sich das oben gesagte besser, als an seinem Macbeth, der schwächsten und unbekanntesten seiner Sinfonien. Shakespeares Macbeth ist zu wenig Typus, seine Gestalt und seine Entwicklung ist so sehr von Handlungen bedingt, daß er uns in seinen Triebkräften nur verständlich werden kann, wenn wir die Handlungen in Wirklichkeit miterleben können; der Stoff ist deshalb nur dramatisch zu gestalten; so sehr er verblaßt, wenn wir ihn uns nur erzählen lassen, so wenig kann uns absolute Musik über ihn etwas Bedeutendes sagen; Macbeth gehört zu der Gattung von Programmusik, die einen künstlerischen Widerspruch bedeutet.

Das aber, was Strauß zu dem großen Sinfoniker macht, ist nicht nur die Erkenntnis dieser seiner Aufgabe, sondern auch die wirklich vollkommene Erfüllung derselben, weil sein musikalischer Genius es ihm ermöglichte, die Sprache der Instrumentalmusik zu höchster Deutlichkeit der Empfindungsfülle zu steigern. Und diese bei der Arbeit an der sinfonischen Dichtung gewonnene Fähigkeit ist es, welche seiner Orchesteraufgabe

im Drama gegenüber dem anfänglichen Zurückstehen seiner Wortmelodie so stark zu gute kam.

Richard Wagner hat dem Theaterorchester eine wirkliche, Sprache gegeben, um mit ihr das „Unaussprechliche", den Empfindungsgehalt von bloßen Gedanken der Personen kundzugeben. „Ein musikalisches Motiv", so erklärt er sich näher (Oper u. Drama. Ges. Schr. IV 183) kann auf das Gefühl einen bestimmten zu gedankenhafter Tätigkeit sich gestaltenden Eindruck nur dann hervorbringen, wenn die in dem Motive ausgesprochene Empfindung vor unseren Augen von einem bestimmten Individuum an einem bestimmten Gegenstande als ebenfalls bestimmt d. h. wohlbedingt, kundgegeben ward . . . . . Das Miterklingen eines Motivs verbindet uns daher das ungegenwärtige, bedingende mit der aus ihr bedingten, soeben zu ihrer Kundgebung sich anlassenden Empfindung . . . .; wir dürfen diese ahnungs- und erinnerungsvollen melodischen Momente nicht anders vernehmen, als daß sie uns eine von uns empfundene Ergänzung der Kundgebung der Person erscheinen, die jetzt vor unseren Augen ihre volle Empfindung noch nicht äußern will oder kann." Das war die Aufgabe, die Wagner seinem Orchester gab und am konsequentesten im Ring des Nibelungen durchführte.

Soll nun das Orchester wirklich diese sich unmittelbar an unser Gefühl mitteilende Sprache besitzen, so müssen erstens die betreffenden melodischen Momente dem durch sie auszudrückenden Gefühlsgehalt in sinnlichster Form entsprechen und uns zweitens so mitgeteilt sein, daß wir sofort ihrer Bedeutung inne werden und bei jedem erneuten Auftauchen derselben ohne mühevolle Gedankentätigkeit zu der gleichen Empfindung wieder angeregt werden.

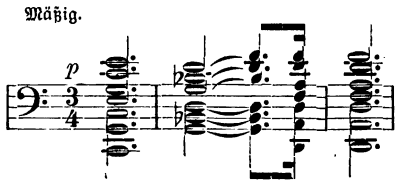
In „Guntram" wird nun ein großer Teil der musikalischen Themata bereits im Vorspiel gebracht. Wagner hat dem musikalischen Motiv auch die Bedeutung der Erweckung einer ahnungsvollen Empfindung gegeben, welche im Laufe des Dramas dann ihre Bestimmung und Erfüllung erfährt. Sicher ist dabei aber, daß dies nur innerhalb des Dramas zur vollsten Deutlichkeit zu bringen ist, wo das Motiv mit einem Moment der Naturumgebung oder des menschlichen Mittelpunktes dieser Umgebung selbst in Verbindung steht und daher unsere Ahnung in eine bestimmte Richtung zu lenken vermag. Dagegen gesteht

Wagner selbst, daß es vor dem Beginne des Dramas, in reiner Orchestermusik gebracht, nur allgemeinhin eine Empfindung anregen kann und soll, nämlich die, nach der des Dichters Absicht geht (so daß sie also im Drama ihre adäquate Verwirklichung erfährt), und welche notwendig ist, um die Zuhörer dahin zu sammeln, wohin der Dichter sich wenden will. Da wir im Vorspiel noch nicht wissen, was uns dargestellt wird, also die Orchestermusik mit nichts schon augenfällig Gewordenem in Verbindung bringen können, so vermag sie eben uns nichts weiter zusagen, als was absolute Musik im Höchstfalle tun kann, nämlich allgemeine Empfindungen erregen. Will sie mehr, so ist sie eben eine vorangestellte sinfonische Dichtung, die die außermusikalische Grundlage benötigt, im Drama aber keine Berechtigung hat. Das musikalische Vorspiel darf daher weder den Gang des Dramas selbst in gedrängter Form darstellen, (wie etwa Bethovens 2. und 3. Leonorenouvertüre, die man tatsächlich am besten an den Schluß der Oper stellt), noch einen Teil der Exposition des Dramas selbst mitteilen wollen, weil wir diesen eben doch nicht verstehen könnten, sein Zweck vereitelt wäre.

Im „Guntram"-Vorspiel vernehmen wir nun zunächst etwas in der Empfindungsanregung dem Lohengrinvorspiel Ähnliches, die 3 Themata (Beispiel IVa), welche wir im Laufe des Dramas in der Bedeutung des Göttlicheu erkennen; sie treten in sphärenhafter Höhe und vollster Reinheit auf (in den C- und G-dur-Dreiklängen), bewegen sich dann modulierend nach abwärts, um dort feierlich stark zu erklingen und dann wieder in ihre geheimnisvolle reine Höhe zurückzukehren. Mit unfehlbarer Sicherheit wird uns das angeregt, was der Gedanke an eine Gottheit und unser Aufschauen zu ihr in uns anstimmt: wir sind vorbereitet, im Drama diese Gefühle, in eine bestimmte Richtung geleitet, nochmals voll durchempfinden zu können.

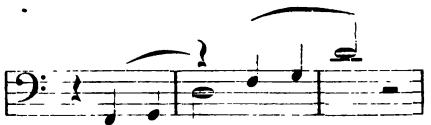
Nun setzt folgendes Thema ein, von tiefen Holzinstrumenten gebracht:

Beispiel VI.



und darauf

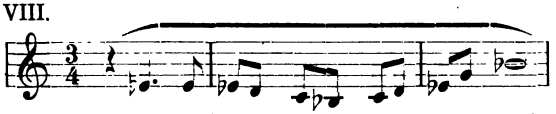
Beispiel VII.



Spät, im Laufe des Dramas sehen wir, daß ersteres sich mit der Strafdrohung des Bundes für Ungehorsam verbindet, während das zweite sofort in der ersten Szene beim Auftreten Guntrams und namentlich bei den Abschiedsworten Friedholds („Streiter der Liebe") wieder erklingt und mit seiner rhythmischen Liturgieart uns klar macht, daß damit das Band der strengen Ordensregel mit ihrem Gehorsamszwang gemeint ist.

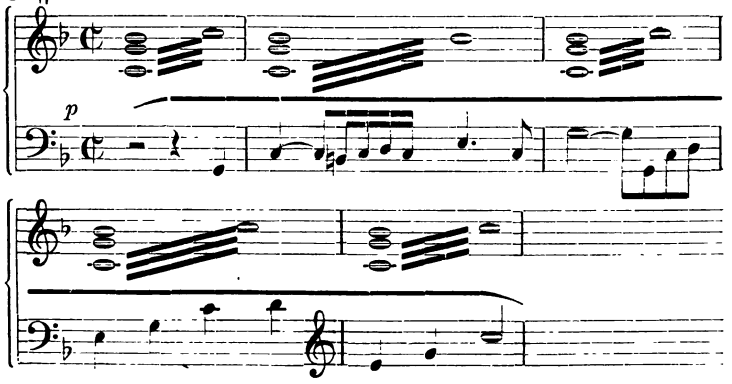
Zwischen zwei Teile der musikalischen Verarbeitung beider Motive tritt das Thema des Göttlichen, wodurch gut zum Ausdruck gebracht ist, daß dieses im Bunde gesucht oder gepflegt wird. In der Umarbeiturg dieser Themata gesellt sich noch ein drittes dazu:

Beispiel VIII.



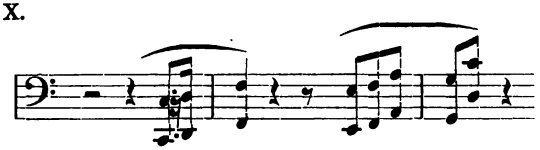
welches wir erst später dahin zu deuten vermögen, daß durch die Gewalt des Sanges die Ideen des Bundes in die Welt hinausgetragen und zur Geltung gebracht werden sollen. Die Verarbeitung schreitet einem Höhepunkt zu, auf dem das Thema der Ordensregel (Beispiel VII) fortissimo auf dem erwartungsvollen Dominantseptakkord verweilt; auf diesem wird dann piano ein neues Thema eingeführt.

Beispiel IX.



Daran schließen sich sprechende Rezitative der Bässe.

Beispiel X.



Damit hat sich Guntram selbst vorgestellt, der als hoffnungsvoller Schüler des Bundes in freudigem Vollbewußtsein seiner beginnenden Lebensaufgabe nun hinaustritt, mit Allgewalt von seinem Innern zum Kampf für seine Ideen gerufen.

Das Vorspiel will uns von dem Thema des Ordens an etwas erzählen, was vor dem Beginne der szenischen Handlung liegt, also zu deren Verständlichmachung dienen soll. Die Aufgabe des dramatischen Dichters, diese Voraussetzungen des Dramas uns mitzuteilen, konnte aber durch eine rein musikalische Darstellung nicht erfüllt werden, weil es über die Grenzen der Musik hinausgeht, Handlungen und Tatsachen erklärend zum Verständnis zu bringen; vielmehr kann sie nur den Gefühlsinhalt, der aus dem Innern der Person dann heraustritt und zu sichtbarer Betätigung in der Außenwelt wird, zu einem Bild gestalten, das in uns eine gleiche Gefühlsregung in der Steigerung unseres Mitempfindens hervorbringt. Und auch das vermag sie nur in der unmittelbaren Begleitung dieser äußeren Handlungen, oder zum mindesten der wörtlichen Mitteilung derselben; andernfalls kann sie nicht mehr, als nur die großen Gefühlsrichtungen, in denen sich das Empfinden bei wirklichen Wahrnehmungen dann bewegen muß, in Schwingungen versetzen.

Indem nun das Vorspiel sich nicht darauf beschränkte, den Gefühlsgehalt der Bundesidee, das Religiöse, Göttliche, auszusprechen, sondern den Bund selbst in seinem äußeren Gefüge erzählend darstellen wollte, kam das Gefühl zum Schweigen; wir müssen uns dieser Musik gegenüber indifferent verhalten, weil wir sie mangels eines Empfindungsgehaltes und mangels Anlehnung an sichtbare Bühnenvorgänge nicht in der beabsichtigten Weise verstehen können. Der Tondichter hat uns in der Tat auch alles dies noch einmal im Drama vorgeführt und da zu unmittelbarem Verständnis verwirklicht: in den Abschiedsworten Friedholds im I. und III. Akt und dem Monolog

Guntrams an der Quelle. Erst mit dem Thema von Guntrams hoffnungserfülltem Welteintritt werden wir wieder in unmittelbaren Kontakt mit dem Tondichter gebracht, weil er sich hier in ausdrucksvollster Weise in das Innere seiner Schöpfung versenkt und uns ebenfalls zu dieser Empfindung zwingt.

Straußens beide andere Werke zeigen, daß er sich der dramatischen Bedeutung eines musikalischen Vorspiels bewußt geworden ist.

In der „Feuersnot" vernehmen wir in den kurzen Einleitungsakten nur den geheimnisvollen und doch von vollster naiver Lustbarkeit erfüllten Zauber der Sonnwendfeier, jene Elemente, auf die Dichtung und Musik des Werkes sich gründen, und am raschesten werden wir dadurch auch sogleich in die Szene selbst eingeführt.

In „Salome" beginnt die szenische Handlung nach nur 3 Takten Musik, in denen eines der wichtigsten Themata gebracht wird. Was konnte auch hier ein Vorspiel bezwecken? Das erste dramatische Moment ist das Gegenübertreten Solomes und des aus der Cisterne predigenden Jochanaan; das mächtig packende seiner Persönlichkeit, das auch bei Salome nicht versagt, verkehrt sich in intensivste Aufstachelung ihrer Sinnlichkeit; dies ist uns etwas so Widernatürliches, daß wir es nur aus der ganz besonderen Persönlichkeit der Salome heraus verstehen können. Dieses eigenartige Menschenwesen müssen wir also selbst kennen lernen, und diese Aufgabe konnte nur im Drama selbst, durch den Wort- und Tondichter gelöst werden. In der berauschenden Wirkung ihrer äußeren Erscheinung, in dem merkwürdigen Verbot, sie anzusehen, und der unheimlichen Scheu, mit welcher der Page deswegen für Narraboth fürchtet, ist Salome schon vor ihrem Auftreten in einer unmittelbaren Weise uns vergegenwärtigt, daß ein bloßes musikalisches Gemälde, das an sich durchaus möglich wäre, dem gegenüber abfallen müßte. Sich im Vorspiel auch mit Jochanaan zu beschäftigen, hätte dem Drama eine Hauptwirkung, die unvermittelte Gegensätzlichkeit, vorweggenommen. Der Tondichter konnte also nichts anderes tun, als mit seiner ganzen Kraft die szenische Exposition zu übergießen und zu verstärken.

Im Drama selbst erwächst nun dem Musiker die schwierige Aufgabe der Erfindung seiner Motive, ihrer richtigen und ökonomischen Verwendung.

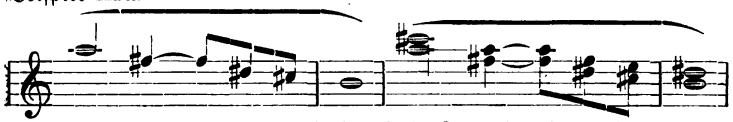
Wie sich das Drama auf einen Kern zusammendrängen läßt, der uns als ein bestimmter Gedanke, eben die dichterische Absicht, erscheint, und wie dieser wieder aus wenigen großen Hauptmomenten und Triebfedern heraus in lebendige Gestalt gebracht wird, so hat sich auch die musikalische Ausführung zu konzentrieren, in der Vergrößerung der Hauptzüge zu bewegen. Wagner hat im Tristan die lebensvollste, glühendste dramatische Musik geschaffen, und dies bei der höchsten Sparsamkeit in der Bildung der musikalischen Themata: alles trifft hier textlich wie musikalisch in der intensiven Liebe der beiden, als dem Ausfluß des stärksten Lebenstriebes, zusammen.

Auch „Guntram" bewegt sich in einem Grundmotiv, dem Liebes- und Mitleidsgedanken als dem angeblichen und dann überwundenen Lebens- und Religionsprinzip. Da er ein allgemeiner ist, gegen alle Menschen sich richten und alle zu ihm bekehren soll, kann er sich nicht an eine bestimmte Person des Dramas knüpfen, sondern wird vielmehr von verschiedenen Personen bald getragen, bald abgestoßen; er äußert sich durch sie bald bewußt, bald unbewußt, und ist in dieser Erscheinung, auf sein innerstes Wesen zurückgeführt, immer derselbe.

Deshalb hat ihm auch der Komponist eine eigene musikalische Form gegeben (Beispiel V), durch deren Erklingen er ihn überall auch da, wo er in den Personen unbewußt herrscht, zum Bewußtsein des Zuschauers bringt. In diesem Thema verkörpert sich der erste Eindruck der verfolgten armen Leute auf Guntram (Kl. A. S. 10 Z. 2, S. 11 Z. 4); vom Mitleidsgedanken wird Guntrams Entschluß beseelt, das grausame Fürstenherz rühren zu wollen (Kl. A. S. 26 Z. 3), er drängt sich ihm auf, als er die unglückliche Frau, die er dem Tode entrissen, ohnmächtig vor sich liegen sieht (Kl. A. 31 Z. 3). Besonders bewundernswert ist es, wie die allmähliche Aufnahme des Mitleidsgedankens im alten Herzog sich als Wirkung von Guntrams großem Friedensgesang in dem musikalischen Thema selbst ausdrückt.

Der erste Erfolg des Sängers ist Beachtung.

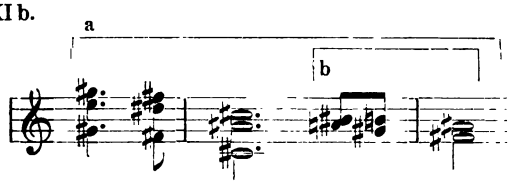
Beispiel XIa.



„seltne Gabe ist ihm verlieh'n; hohe Kunst ist ihm eigen.

(Das Thema ist erst eine Andeutung des Mitleidmotivs.) Dann fordert der Herzog Guntram auf, fortzufahren, bis er sich gestehen muß, daß nicht Mitleid und Liebe bisher sein Führer gewesen sei. Guntram hat gesiegt, und auch jenes Thema geht nun in das in dieser Entwickelung besonders gekennzeichnete (b) Mitleidsmotiv

Beispiel XI b.



über, mit dem Guntram sich begeistert ganz an den alten Herzog wendet.

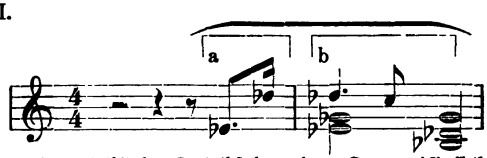
Auch die verhängnisvollen Worte Freihilds, wie sie ihren Vater bittet, auf den Sänger Guntram zu hören, sind vom Mitleidsgedanken getragen, der durch den Gesang auch in ihr zu bewußter Erkenntnis gebracht worden ist (Kl. A. S. 26 Z. 2 und 3); dagegen wird er verdrängt von der Liebesleidenschaft (Beispiel I), als Guntram zur Ergreifung Herzog Roberts auffordert, um, wie er sagt, dadurch das Volk zu befreien, in Wahrheit aber, um den Gatten der Geliebten zu beseitigen (und allein das Orchester sagt uns das).

Furchtbar erhebt sich in ihm dann wieder der Mitleidsgedanke, als Herzog Roberts Leiche vor ihm liegt, schneidend gemahnt er ihn an den Verrat an seiner Aufgabe; er ist in einem Werke nackter Gewalttat und Empörung untergegangen. (Kl. A. S. 134 Z. 1 und 3. Die beiden Themata des Liebesgedankens und der Empörung folgen einander wiederholt, bis das letztere die Oberhand behält.)

Wie Guntram im Kerker von dem verwirrenden Bilde der Begebenheiten gequält wird, und seine bisherigen seelischen Eindrücke und Regungen in stürmischer Jagd in seinem Innern toben, nichts davon ihm wiederum klar zu Bewußtsein kommen kann, und nur die schreckliche Tat als unauslöschliches, aber eben im inneren Zusammenhange unerklärliches Schreckbild ihm entgegentritt, das ist im Vorspiel zum III. Akt unter der unzusammenhängenden Jagd von 8 Motiven und in der eigenartigen Zusammensetzung einer musikalischen Phrase trefflich ausgedrückt:

Das Mitleidsmotiv findet seinen richtigen Abschluß nicht (b), und nimmt als Auftakt den Septimensprung des Motivs der Liebesleidenschaft hinzu (a).

Beispiel XII.



Diese als wirkliche Triebfeder der Tat will sich ihm offenbaren; er aber sucht sie mit der Rechtfertigung durch die Erkämpfung des Mitleidsgedankens zu verdrängen, ohne doch eine befriedigende Lösung zu finden.

In dem Liebeszweigesang von Guntram und Freihild gedenkt dann diese seines großen Sanges, wie herrliche Liebe, jene mitleidgetragene Liebe zu allen Menschen, seinem Munde entquollen; diese Erzählung wird entsprechend von dem Mitleidsmotiv begleitet. Als sie ihm aber offenbart, sie habe erkannt, daß glühende Minne seinen Sang und sein Schwert geleitet — jener Moment, der unmittelbar zu seiner Selbsterkenntnis und Genesung führt —, da weicht es vollkommen den Motiven ihrer gegenseitigen Liebe und bildet sich schließlich zum Thema der Entsagung um. Als Ziel eigenen Handelns ist der Mitleidsgedanke für Guntram überwunden; nur mehr als Offenbarung der Göttlichkeit selbst, zu der wir nur mit höchstem Entzücken als einem unerreichbaren, unnachahmbaren Idealbild emporblicken können, erscheint er ihm einmal wieder in aller Reine (Kl. A. 195 Z. 1 und 218 Z. 4 ff.) und entgegengesetzt dann als furchtbare Drohung für den, der sich als sündenverfallener Mensch unterfing, gottähnlich werden und selbst Erlösung spenden zu wollen (Kl. A. 213 Z. 5).

Das Göttliche aber ist das Ewige, Wahre und Unveränderliche; sein melodischer Ausdruck durchzieht unverändert das Drama; um den Mitleidgedanken als ein unrichtiges Erfassen des Verhältnisses des Menschen zur Gottheit drehte sich die Entwicklung, und an ihr nahm auch sein melodischer Ausdruck teil.

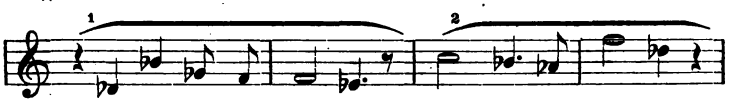
Wie reich die Möglichkeit ist, mit Hilfe des Orchesters durch beziehungsweise Verwendung des Motivs den Inhalt des Dramas zu bereichern, und mit größter Deutlichkeit gerade da, wo er mit dem Worte der Personen unaussprechbar ist, zum

Verständnis zu bringen, endlich wie Strauß diese Möglichkeit tief ausgeschöpft hat, das konnte uns gerade die Verfolgung dieses Hauptmotivs lehren.

Von den anderen Motiven sind noch die der Beziehung zwischen Guntram und Freihild von größerer Bedeutung, da diese ja den Anstoß für Guntrams innere Entwicklung gibt.

Die einzelnen Phasen in dem Erwachen ihrer Liebe sind jeweils mit einem besonderen musikalischen Thema verbunden, bis dann, als beide ihre Liebe in vollstem übereinstimmenden Gefühlsaustausche bekennen, aus dem mit glühender Sprache beredten Orchester alle diese Themata in sinfonischer Vermischung unter Aufgabe ihrer früheren besonderen Bedeutung erklingen. Diese letztere Verwendung ist eine Strauß eigentümliche, die noch stärker in seiner „Salome" hervortritt. Unter diesen Motiven unterscheiden wir folgende: Inmitten der düsteren Farben bei der Erzählung der Vertriebenen ertönt ein Thema von wunderbarer Anmut — eine alte Frau erzählt von Freihilds mildtätiger Güte.

Beispiel XIII.

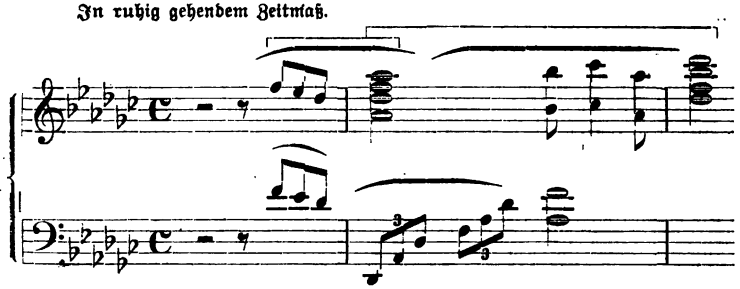


Dieses Thema ist besonders glücklich und eindringlich eingeführt: Der textliche und musikalische Gegensatz ist so stark, daß der Zuhörer aufhorchen muß; eine melodische Figur von größtem sinnlichen Reiz und Ausdruck wird von der Gesangsstimme, dem ausdrucksfähigsten Organ, gebracht und bald vom Orchester wiederholt (Kl. A. S. 13 und 14 Z. 1). Es ist unmöglich, uns dieses Themas und seiner ersten Stellung nicht wieder zu erinnern, und es ertönt öfter und öfter, als Guntram zu der vom Tode zurückgehaltenen Frau, von ihrer Schönheit betroffen, Worte des Friedens und der Lebenshoffnung spricht; er weiß nicht, daß sie jene Freihild ist, von deren mildem Tun ihm erzählt worden ist; aber in dieser schönen Gestalt voll edlen Handelns ist das Bild eines Weibes zum erstenmale seinem

Innern nahegetreten, und mit diesem inneren Bilde verknüpfen sich unwillkürlich und unbewußt seine Sinne, als sie von der Schönheit dieser unglücklichen Frau hier vor ihm betroffen werden. Dieser herrliche Gedanke konnte aber nur durch das Orchester uns vermittelt werden. Als dann Guntram erfährt, daß sie selbst jene Freihild, die Mutter der Armen sei, da jubelt das Thema aus dem Orchester herauf und steigt in der Begleitung eines mächtigen breitmelodischen Ergusses des Sängers im weiteren Ausbau zu einer gewaltigen schwungvollen Phrase empor. Noch lebt in Guntram nur ganz allgemein das Bild der edlen Mutter der Armen, doch als ihn der Ekel an dem Hoffeste und das Verzagen an seiner Aufgabe forttreiben will, da ist etwas, was ihn zurückhält, die sehnsuchtsvolle Leidenschaft der Liebe. Bleibt Freihilds Bild in seinem Innern zwar noch immer jenes ihm selbst so Verwandte — wiederholt identifiziert sich das Gemälde der Friedenssegnungen mit ihrem Bilde in seinem Herzen (Kl. A. S. 99 Z. 4 und 5) —, so ist seine Stellung zu ihr aus dem frommen Beschauen doch zum heißen Verlangen gewachsen und darum mit einem neuen musikalischen Thema ausgestattet, das in dieser Bedeutung nun dem höchsten dramatischen Zwecke dient (Beispiel I). Bei Guntrams Schwertstreich gegen Herzog Robert bezeichnet es (ff) uns Zuhörern die Tat schon jetzt als die des rasenden Nebenbuhlen; es ertönt dann im III. Akt als die anklagende Stimme, die ihm seine Tat in einem Lichte zeigt, in dem er sie nicht sehen will, bis auch Freihild sie mit diesem Thema als das Werk glühender Minne bezeichnet, und auch er sie endlich als solche erkennt. Damit war aber zugleich die Liebesleidenschaft überwunden. Ihr Motiv dient denn von jetzt ab auch nur mehr der betreffenden Erzählung Guntrams, nicht mehr der fortschreitenden Handlung, und Freihild kleidet sich ihm wieder nur mehr in jenes reine Bild der Mutter der Armen (Kl. A. 221 Z. 1 ff.), in dem sie ihm zu Anfang erschienen, und als solche hebt er sie nun zu etwas neuem, zur Teilnahme an seiner eigenen Genesung, empor — mit einem am Schlusse des Werkes zuerst eintretenden Thema:

Beiſpiel XIV.

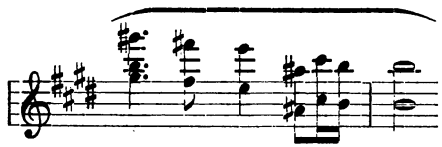
In ruhig gehendem Zeitmaß.



In ruhig feierlicher Weiſe geht beider Liebe in verklärter Entſagung auf. Und als Freihild beim Abgange Guntrams noch einmal die Trennung mit Schmerz empfinden will, da tauchen die Themata, in denen ſich vordem ihre Liebesglückſeligkeit kundgegeben, nur mehr wie eine vorübergehende Erinnerung auf (Kl. A. S. 230 Z. 4 und 5).

Freihilds Neigung war zum erſtenmale hervorgetreten, als Guntram beim Zuſammentreffen mit ihrem verhaßten Gemahl ſie gebeten, auf ſie und ſeine Sendung zu vertrauen; ein ſeltſam freudig-heiterer Gedanke durchzog ſie da, wohl noch mehr der an ihre Befreiung vom Gemahl, als der einer bewußten Neigung zu Guntram (Kl. A. S. 55 Z. 1).

Beiſpiel XV.

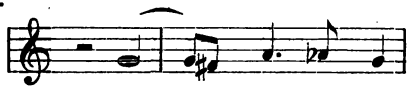


Wieder erklärt uns denn nur dieſes Thema im Orcheſter, was hier kaum die Gebärde allein ſagen könnte: daß Freihild nur im Vertrauen auf ihre Befreiung ihrem Vater an den Hof zurück folgt (Kl. A. S. 63 Z. 1); es erklärt uns, mit welchem Gedanken ſie an dem Feſte teilnimmt (Kl. A. 94 Z. 3), und wie dieſer bei Guntrams Sange immer lebhaftere Geſtalt gewinnt.

Es iſt dann andernteils abermals ein beſonders feiner Zug, daß im Moment von Guntrams Tat, durch die ja Freihild wirklich befreit iſt, das Motiv nicht gebracht wird. Denn der ganze erregte Auftritt wirkt nur in ſeiner kraſſen Natur-

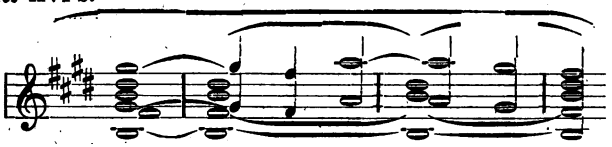
gestalt auf die Frau; noch können ihre inneren Regungen sich nicht finden, erst allmählich fassen diese die Bedeutung des Vorganges, bis endlich mit Allgewalt das herrliche Gefühl der gewonnenen Freiheit, gewonnen durch Guntram, hervorbricht. Den Mittelpunkt dieser musikalisch glänzenden Szene bildet denn auch jenes Motiv, das sich enge mit einem zweiten verbindet: jetzt weiß sie auch, daß sie Guntram liebt, und in dieser Liebe gewinnt sie sich neues Leben, sie, die den Tod gesucht hat und gerade von Guntram davor bewahrt worden ist. Um das auszudrücken, wird das Motiv des Todes

Beispiel XVI a.



seines chromatischen Tones (hier as) entkleidet und leuchtet nun hell als Motiv der Liebes- und Lebenslust (Kl. A. 154 Z. 2).

Beispiel XVI b.



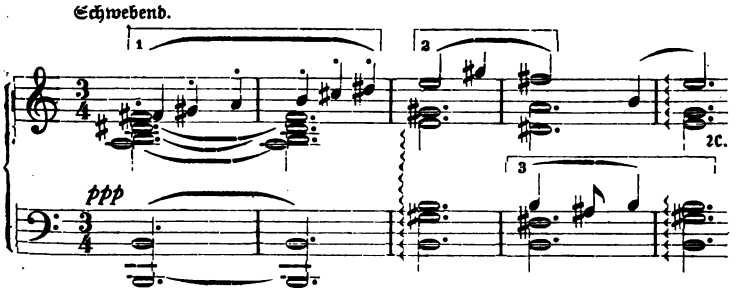
Schon einmal war es in dieser Form ahnungsvoll aufgetreten, als Melodie zu Guntrams Worten: „so glückverheißend", mit denen er die todsuchende Frau zum Leben und zu Lebenszielen zurückzuführen gesucht hatte (Kl. A. S. 35 Z. 4).

Beide Motive sind diejenigen, welche hauptsächlich von jetzt ab Freihilds Gefühle ausdrücken. Und gerade in ihren Gesängen im II. und III. Akt, den Momenten stärkster Gefühlsäußerung ist auch die rein musikalische Gestaltung am reichsten; alle auf ihr Innenleben bezüglichen Motive sind zusammengeschweißt, sind in prächtigem Ausbau ihrer Grundform zu weit gespannter Melodie gestaltet, aus der dann auch neue rein musikalische Themata, ohne individuelle Bedeutsamkeit und nur dem Zwecke des musikalischen Flusses und der Steigerung dienend, auftauchen.

Strauß, der so sehr darnach strebt und es auch versteht, überall den treffendsten musikalischen Ausdruck zu geben, hat es natürlich auch nicht unterlassen, die Begebenheiten, Situationen und Stimmungen mit entsprechender thematischer Bildung zu

illustrieren; es sind hier etwa zu erwähnen die Themata der Schreckensherrschaft, der Festesfreude, des Friedens, des Krieges, der Empörung, des Narren, des gewalttätigen Herzogs Robert ꝛc. Als Beispiel von Straußens Treffsicherheit in der Erfindung, nenne ich das Thema des Friedens, das aus diatonisch langsam und schwebend aufsteigenden Tönen besteht, woran sich dann weitere 4 thematische Bildungen desselben Ausdrucksvermögens anknüpfen und sich damit verschlingen (Kl. A. 96 — 99).

Beispiel XVII.

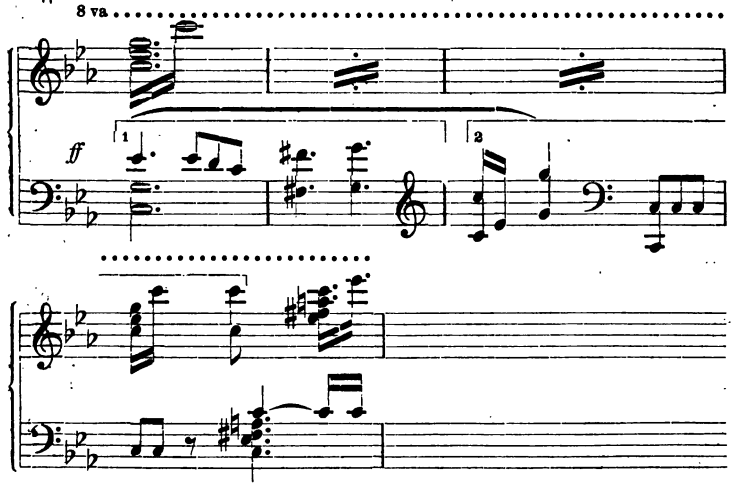


Ferner zu beachten ist das in der „Feuersnot" rezipierte Thema des Krieges:

„Ein gewalt'ger Würger, der des Brandes Fackel
verheerend schwingt: des Krieges Dämon" . . .

so verkörpert es

Beispiel XVIII.



in seinem ersten Teile das vernichtende Element, in seinem zweiten das Gewaltige, Übermächtige, mit dem der Kriegsgott wie von einer Feuerglorie umgeben, trotz seiner Schrecken uns ein Bewundern abzwingt (Kl. A. 106 Z. 4 und 5).

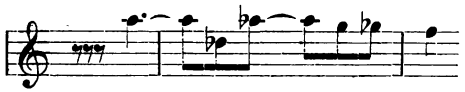
Diese Art von Motiven hat zunächst den Zweck einer Verstärkung des mit dem Sprachausdruck gebrachten Gedankens, wie es auch von Wagner oft verwendet wird (z. B. Vorspiel zu Walküre, Waldweben). Inwieweit dem Komponisten die Aufgabe zukommt, dem einzelnen Worte und Bilde auch seinerseits noch zu helfen, und inwieweit dies für die Schöpfung vorteilhaft ist, kann nicht ein für allemal festgelegt werden. Nicht nur an Stellen, wie in Guntrams großem Gesang, der ja schon wegen seiner dramatischen Bedeutsamkeit als solcher die stärkste musikalische Illustration des Wortes erfordert, halte ich diese für wirklich notwendig; es kommt stets nur darauf an, daß dadurch der Hauptstimmungsgehalt des Vorganges nicht in unzählige Einzelheiten zerrissen wird, aus denen kein einheitliches Bild gewonnen werden kann. Denn auch die von der einzelnen Person gewählten Worte sind meist der Ausdruck eines einheitlichen Gefühls; und wo es ihr darauf ankommt, nicht gerade ein bestimmtes Wort oder Bild zu gebrauchen, sondern ein einheitliches bestimmtes Gefühl zu äußern, da muß auch der Musiker diese Einheitlichkeit festhalten; er kann ja auch weniger den mehr an das Denkvermögen sich wendenden Sprachausdruck, als vielmehr die Gefühlsschwingungen verstärkend illustrieren und anregen. Strauß wird diesem Prinzip vorzüglich dadurch gerecht, daß er ständig und äußerst geistvoll die Begebenheiten mit den Hauptgedanken der Dichtung und ihrem musikalischen Ausdruck in Beziehung bringt; weniger arbeitet er auf Abrundung und musikalische Geschlossenheit der Szene hin; letzteres führt er nur da musikalisch durch, wo es auch szenisch offen vorhanden ist, wie z. B. im Monolog Guntrams am Quell, in der großen Schluß-Szene Freihilds im II. Akt und großenteils im III. Akt.

Seine musikalische Illustration ist aber keineswegs eine bloße äußerliche Tonmalerei; wir treffen diese höchstens in dem Tongemälde des Festes im Vorspiel zum II. Akte und noch an ganz wenigen Stellen. Es wird vielmehr alles in innere Beziehung zu den Personen gebracht. Das Friedensmotiv aus Guntrams großem Gesange war z. B. schon in jener friedvollen

Betrachtung des Frühlingszaubers am Quell andeutungsweise erschienen (Kl. A. 20 Z. 1). Das gleiche Bild erweckt dann in seinem Innern Freihilds Schönheit, die ohne Hoffen, ohne Frieden ist (Kl. A. 34 35), und diese Friedensklänge sind es wieder, welche die erste Wirkung auf Freihild hervorrufen, ihre Todesgedanken verdrängen (Kl. A, 37 Z. 6). Als sich dann Guntrams Friedensgesang ebenfalls in dieser melodischen Linie bewegt, erscheint uns dieser nicht als ein rasch entworfenes Bild des Sängers, sondern aus seinem Innern, aus Selbsterlebtem heraus empfunden.

Ebenso ist das Motiv der Leidenschaft, mit welchem Guntram die Herrschaft der entfesselten Begierden in Krieg und Aufruhr schildert (Kl. A. 108 Z. 3), bereits bei seiner Reflexion über seine ersten Lebenseindrücke — Gegensatz des ihn umgebenden Frühlingszaubers und des Bildes des Elendes der verfolgten armen Leute — aufgetaucht. In seiner widerwärtigen chromatischen und stark rhythmischen Form bezeichnet es den sündhaften Trieb im Menschen, der die guten Gesinnungen in verwirrendem Ausbruch ertötet.

Beispiel XIX.



In diesem Sinne trifft es auf Guntram selbst zu, als er sich in wütender Leidenschaft mit seinem Gesange gegen Herzog Robert wendet (Kl. A. 131 Z. 2), und begleitet es Friedholds und Guntrams Worte über das irdische und sündhafte im Menschen (Kl. A. 195 Z. 3, 211 Z. 4). Es ist ähnlich dem Motiv des Mitleidgedankens ohne Beziehung zu einer bestimmten Person oder Handlung ganz allgemein zur Versinnlichung eines gewissen menschlichen Gedankens und dessen Gefühlsgehaltes verwendet.

Die Motivbildung selbst ist ganz konform der von Strauß' meisten sinfonischen Dichtungen; das Thema ist so kurz als möglich, um noch eindrucksfähig zu sein; es erstreckt sich meist in die horizontale, nicht in die vertikale, das heißt, es besteht nicht einer bestimmten Harmonisierung, also Übereinandersetzung von Tönen, sondern deren Nebeneinanderreihung (wohl die einzige Ausnahme ist das Motiv des strafenden Bundes Beispiel VII); dies ermöglicht nach Strauß' Eigenart eine

unbeschränkte Beugung der Themata in der Harmonie, während wieder andere Themata mit besonderer Absicht in derselben Tonart verwendet werden, wie das des Göttlichen und das von Freihilds Befreiungsglück.

Außer diesen, wie ich sagen möchte, eigentlichen Motiven, die das Werk fast völlig und überall beherrschen, trägt das Orchester auch manchmal die Melodie der Singstimme, teils im Einklange mit dieser, teils in Reproduktion derselben, um an deren frühere Verwendung zurückzuerinnern. — Im großen Ganzen ist das Orchester ja vollkommen unabhängig vom Gesange behandelt, woraus ein Überverehrer der Sinfonieform einen falschen Schluß zog, und von einem „Hineinpfuschen" der Sänger ins Orchester sprach; es geschah dies vielmehr infolge der von Wagner gegebenen ganz besonderen Bedeutung des Orchesters für die Verwirklichung der dramatischen Absicht, also gerade im engsten dramatischen Zusammenhange mit der Versmelodie des Sängers. Der rein musikalischen Funktion des Orchesters, der Versmelodie die Harmonieelemente zu ihrer Charakterisierung zu geben, ist in der Weise Rechnung getragen, daß die Singweise in ihren einzelnen Tönen und deren Aufeinanderfolge sich harmonisch mit dem Orchester verträgt; dies aber noch dahin zu steigern, daß sie neben vollster Echtheit des Ausdruckes und der Skandierung nicht des für die Musik eben doch unbedingt nötigen sinnlichen Elementes, der Abrundung entbehrt, blieb zum Teile Straußens späteren Liedkompositionen*) und endlich „Feuersnot" u. „Salome" vorbehalten, in welch letzterer dabei aber gerade die gegenseitige Unabhängigkeit von Orchester und Gesang bewundernswert ist.

An Stellen besonderer Bedeutsamkeit oder Steigerung des Ausdruckes läßt Strauß dann das Orchester mit dem Sänger gehen; bei der Seltenheit dieser Momente machen dieselben dann einen ungemein starken Eindruck, wie z. B. die Stellen:

„schwellenden Akkordes, steh' mir nun bei
im heil'gen Werke, du meine Leier . . .
Eintracht, Versöhnung, will ich dir bringen,
armes geknechtetes Volk . . . (Kl. A. 25 ff).

*)„Wie im III. Akt des „Guntram" sich dies bereits wesentlich gefördert zeigt, so sind schon seine Lieder opus 26 und 27 gerade Blüten der selbständigen Behandlung von Singstimme und Begleitung bei gegenseitiger vollster Sinnlichkeit der Melodie.

oder „dir entsagend, die so innig ich liebe“ . . .
(Kl. A. 218 Z. 1).

Aus der ganzen Betrachtung, wie Strauß das Orchester und besonders „das Motiv“ behandelt, erhellt eine solche Reichhaltigkeit, daß wir nirgends ein bestimmtes, mit Eigensinn verfolgtes Prinzip herausschälen können, als immer nur das eine: höchste Verwirklichung der dichterischen Absicht. Und wenn Strauß sein Werk auf den von Wagner aufgestellten künstlerischen Grundsätzen aufbaut, so ist dies für deren Richtigkeit um so mehr Beweis, als Strauß diese nicht einfach und obenhin, wie so mancher Epigone, anwendete, sondern ihrem tiefen Gehalt nachging und sie neu ausschöpfte, tiefer, differenzierter und oft geheimnisvoller, als der unmittelbaren äußeren Wirksamkeit vielleicht zuträglich ist, und als es selbst Wagner getan hat.

Welches große Werk ward aber je aufs erstemal vollkommen erfaßt? Es ist sein Zweck ja nicht, nur einmal uns in seine Sphäre zu ziehen, sondern uns immer, so oft wir der Gefühlsdurchschütterung bedürfen, damit zu beglücken. Suchen wir diese aber, so müssen auch wir das unsere dazu tun, das heißt, den Ernst und Eifer mitbringen, das Werk zu durchdringen, und wir werden jedesmal durch neue Ausbeute beglückt sein.

II. Feuersnot.

Strauß' zweites dramatisches Werk „Feuersnot" wurde auf seine Anregung von Ernst von Wolzogen gedichtet; es ist Singspiel benannt, und schon darin drückt sich bezeichnend die Stellung aus, welche dem Komponisten dabei zukam: ein Spiel soll es sein, eine Bühnenvorführung, deren Elemente im wesentlichen aus Gesängen, aus lyrischen Gefühlsergüssen, bestehen, und deren erster Zweck auch in der Aneinanderreihung derselben in bühnenmäßigem Gewande liegt. Wir müssen beachten, daß zwischen „Guntram" und „Feuersnot" das ganze lyrische Schaffen Straußens liegt, und Feuersnot als ein Werk betrachten, in dem er seine Lyrik, die ein so wesentlicher Teil seiner schöpferischen Tätigkeit ist, zu einer gewissen Vollendung der Form zu bringen trachtete. Wir wissen, daß Strauß mehrere seiner Lieder später für Begleitung des Orchesters umgearbeitet hat, um eine erhöhte Ausdrucksfähigkeit der bei ihm so wesentlichen Begleitung zu erzielen. Und in der Tat steht die Feuersnot musikalisch seinen Liedern viel näher, als seinen beiden anderen dramatischen Werken. Und deutlich erkennen wir auch hier die beiden Hauptzüge Straußscher Lyrik: Volkstümlichkeit und ungeheuren Schwung des Gefühlsergusses, wie dies beispielsweise in opus 21 „Schlichte Weisen", oder dem opus 32 „Ich trage meine Minne —"; andrerseits in „Anbetung" opus 36^4, „Caecilie" opus 27^2, „Ich liebe dich" opus 37^2 so deutlich zu tage tritt.

Das bühnenmäßige Gewand, das Dichter und Musiker dieser Lyrik hier gaben, ist aber nun bei weitem nicht wieder jenes fadenscheinige Mäntelchen der alten Oper, sondern in ihm verkörpert sich wirkliches dramatisches Leben, Entwickelung eines Ergebnisses aus Gegensätzen. Und in der Art, wie Dichter und Komponist beides zu verbinden wußten, muß es als wirklich meisterlich gelten. Man dürfte recht fehl gehen, das Ganze als einen Scherz des Künstlers zu betrachten; die beiden Umstände,

mit welchen man bei dieser Meinung operiert, fallen nicht ins Gewicht. Bei der oratio pro domo möge man sich einmal keine „Deutung" denken; sie war ja vom Dichter und Komponisten beabsichtigt, wie die Wortspiele mit Wagner, Strauß und Wolzogen und die Wagner'schen und Strauß'schen Motive bekunden; man wird, wenn man auf dem festen Boden der Bühnenhandlung bleibt, keinen geringeren Genuß haben. Und vollends die Verwendung Münchner Bierlieder*) ist so sporadisch, daß sie einem Nichtvertrauten überhaupt kaum zum Bewußtsein kommen, und an der Stelle, wo sie stärker verwendet sind, wie nach Kunrads großer Ansprache, sind sie bereits thematisch so umgebildet, daß die Originale nicht mehr hervortreten. Außerdem hat sie Strauß nur nebenbei, neben einer sehr reichlichen und originellen eigenthematischen Charakterisierung der verschiedenen Münchner Spießbürger verwendet.

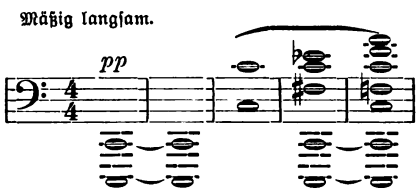
Der dramatische Hauptzug ist märchenhaft: Kunrads Beherrschung der Feuersmacht. Das Märchen will einesteils den Glauben an seine Wirklichkeit erwecken und wendet sich daher in erster Richtung an Leute, welche nicht dem grübelnden Verstande sich überlassen, sondern absolut gefühlsmäßig aufnehmen, sich in naiver Einfalt, wie etwa das Kind, ganz ihrem Gefühle hingeben. Eine märchenhafte Handlung als dichterischer Verwurf ist daher auch nur möglich innerhalb einer menschlichen Umgebung von so einfacher Naivetät. Kinder vor allem leben in dieser mit vollster Unwillkürlichkeit. Deshalb war es ein sehr glücklicher Gedanke, den Kindern in der „Feuersnot" einen solch breiten Platz einzuräumen und auch die Erwachsenen, eben weil diese auch in kindlicher Denkweise sich darstellen sollten, an dem Treiben der Kinder so starken Anteil nehmen, und die letzteren wieder eng mit der Handlung sich verknüpfen zu lassen. Das volkstümliche Element von Straußens Musik ist daher ausschließlich dem Münchner Volk, (vergl. besonders die Kinderszenen, die Sätze der 3 Gespielinnen) und auch noch der Diemut (Thema: „süße Amarellen") zugeteilt, während das pathetische Element im Gegensatz von Kunrad vertreten wird.

Andernteils will das Märchen auch reifen Menschen einen wahren Genuß bieten, bei denen nicht ein absoluter Glauben an das

*) Mit dem Volksliede haben sie doch nichts mehr gemein.

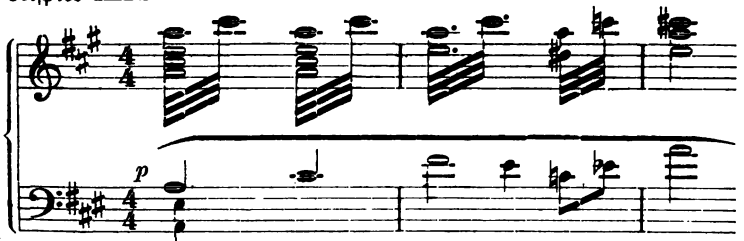
Märchenhafte vorausgesetzt oder bezweckt wird. Das Außernatürliche hat von jeher auf das menschliche Gefühl den stärksten Eindruck hervorgerufen, eben weil es nur gefühlsmäßig zu fassen ist. Sind wir aber einmal durch gedankenmäßige Tätigkeit auf die reale Unmöglichkeit desselben gekommen, so kann es auf uns nur mehr dadurch wirken, daß es uns zwingt, diesen Verstandesgewinnst freiwillig wieder aufzugeben. Und das gelingt ihm nur, wenn es innerhalb der Handlung, die uns die Bühne in vollster Wirklichkeit vorführt, also auf die dort auftretenden Personen, unbefangen gefühlsmäßig wirkt, wenn die Dichtung durch und durch naiv ist, in ihr alles glaubhaft wird, und wir Zuhörer uns mit den dargestellten Personen identifizieren. Und auch aus diesem zweiten Grunde halten wir die Stimmung der Dichtung und Musik besonders geglückt. Bei letzterer liegt dies nicht bloß in der teilweise unmittelbar den Volkston treffenden Melodik, sondern auch in der Leichtigkeit des ganzen musikalischen Flusses, in der Herabstimmung auch der düstern Töne auf ein Maß, das immer noch gefühlserwärmend, nicht in tragischer Weise niederschmetternd ist. Der Unterschied der Salome-Musik von den ernstesten Stellen der Feuersnot, etwa der Feuerbeschwörung und dem Schrecken des Volks beim Erlöschen des Feuers, ist hiefür ganz besonders bemerkbar, in ganz ähnlicher Weise wie der des Unheimlichen, Furchtbaren in Mozarts Don Giovanni und Zauberflöte. Wenn wir die Musik Straußens mit Worten bezeichnen wollen, so müssen wir von der „Wärme" sprechen, welche das ganze aushaucht. Auch die Momente, wo speziell das märchenhafte, übernatürliche zum Ausdrucke kommt, sind so anziehend, ohne ihr geheimnisvolles dabei zu verleugnen; so vor allem das Thema, mit dem uns die außernatürliche Macht der Erscheinung und der Fähigkeiten Kunrads ausgedrückt werden soll:

Beispiel XX a.



und dann in der ausgebildeten Form

Beispiel XXb.



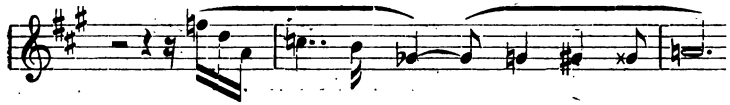
Diese Heiterkeit und bezaubernde Wärme ist dem Gedichte gerade durch die Musik, welche diesen innersten Kern der Dichtung voll erfaßt hat, verliehen, und auf diese Weise auch das Derbe ihrer wirklichen Begebenheiten veredelt worden.*) Die Vorgänge unmittelbar vor der Wiedererweckung des Lichtes durch Diemuts Hingabe würden in der Tat ohne die musikalische Ausführung peinlich wirken, ich glaube aber kaum, daß unter dem Eindrucke der wundervollen Musik, welche uns den Vorgang in Diemuts Kämmerlein mit rührender Innigkeit und der ganzen Leidenschaft wirklich tiefer Herzensgefühle mitteilt, irgend jemand das Gefühl von Lascivität bekommt.

Wir haben oben gesagt, daß es sich im Singspiel um eine Aneinanderreihung von Gesängen in dramatischem Gewande handelt. Bei weitem nun brachte Strauß da nicht etwa die stückweise Produktion der Oper mit abgeschlossenen Arien ꝛc. und selbständigen, dem Texte aufgenötigten Melodien wieder auf. Der Charakter des Singspiels wurde von ihm vielmehr ganz richtig in einer stärkeren Betonung des sinnlichen Wohlklanges der Melodie gesucht, diese selbst aber einzig der dramatischen Situation entnommen und ihr vollkommen angepaßt. Ihr zuliebe unterbricht er nicht selten — zum Ärger vielleicht für unser Ohr — den klangvollen Gang der Melodie; ich erwähne da die zwei Stellen in dem großen Orchesterspiel vor Diemuts Hingabe, wo der leidenschaftliche Schwung von Kunrads Liebeswerbung durch

*) In dem Nichterkennen der Grundstimmung, in dem Zwiespalt von Naivem und Heroischem, wovon doch keines richtig getroffen wurde, liegt nach meinem Dafürhalten die Hauptschwäche der Grunschen Dichtung „Die Rose vom Liebesgarten", die zu überwinden auch Pfitzners herrlicher Musik nicht gelang.

das unmutsvolle Motiv von Diemuts verletztem Schamgefühl, von ihrer Kränkung,

Beispiel XXIa.



plötzlich zerschnitten wird, oder wie die an sich reizenden Kinderchöre keineswegs wie in der Oper in Art eines abgeschlossenen Musikstückes auftreten, sondern unbedingt in ihrer Einführung und Ausdehnung nur den allernötigsten vom Dichter beanspruchten Raum einnehmen. Wiederholt läßt Strauß den Schluß ihrer Gesänge bereits mit dem Beginne der folgenden Reden zusammenfallen — ein Brauch, den Strauß in den Volksszenen öfters verwendet, um alle Gemächlichkeit der musikalischen Phrase zu vermeiden und die Lebhaftigkeit der Gespräche und ihres Ineinandergreifens der Wirklichkeit anzupassen (es gibt zwar auch Leute, die sich ärgern, einen musikalischen Schluß, nicht wie erwartet, ganz rein vorgesetzt zu bekommen).

Strauß hat seine ganze Musik daher nicht auf der absoluten Gelegenheitsmelodie aufgebaut, sondern nach dem künstlerischen Grundsatze Wagners auf dem wiederkehrenden beziehungsvollen musikalischen Thema. Die Verwendung desselben ist aber nicht die streng methodische wie z. B. im Nibelungenring, vielmehr baut Strauß auf einer im Guntram bereits teilweise geübten Art weiter, nämlich die einzelnen bewegenden Faktoren der Handlung mit einer Mehrheit von musikalischen Motiven auszustatten, die einzeln in bestimmter Absicht eingeführt wurden, dann aber in freierer Verwendung ihren Platz im musikalischen Gefüge erhalten. Es mag dies vielleicht Veranlassung gegeben haben, bei Straußens Salomemusik, bei der jene Art der Motivverwendung besonders hervortritt, von sinfonischer Orchesterbehandlung zu sprechen, weil in der Sinfonie die thematische Organisation sich in bestimmter, von rein musikalischem Bedürfnisse bedingter Aneinanderreihung und Abwechselung erfüllt. Nirgends aber finden wir dies in Straußens Feuersnot und Salome; der Organisator der Musik ist hier nur der dichterische Gedanke, und wenn dieser es mit sich brachte, daß auch der musikalischen Form jener Fluß gegeben werden konnte, der gerade

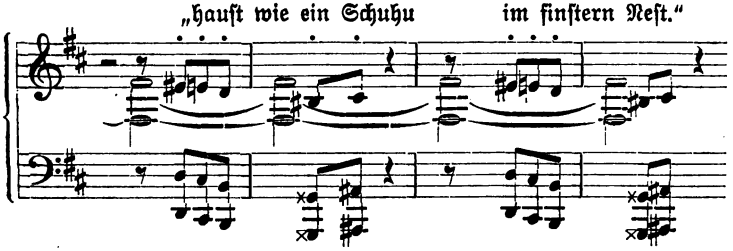
die Sinfonie auszeichnet, so kommen wir nur auf die Erkenntnis der nahen Verwandtschaft von dramatischer und moderner sinfonischer Dichtung, die wir nicht mehr als Gegensätze, sondern nur als Ausdrucksformen für musikalische Verstärkung von Dichtungen erkennen. Der musikalische Fluß, hervorgerufen durch stärkere Freiheit der thematischen Verwendung, ist im Drama aber nur etwas Zufälliges, nicht absolut Notwendiges, dagegen in der sinfonischen Dichtung mit ihrer erzählenden Art Wesentliches, weshalb wir vielleicht gerade bei Liszt's Sinfonien mit ihrer oft dramatisch gestalteten Phraseologie so oft aus Stimmung und Gedankengang gerissen werden.

In „Guntram" war uns diese Motivvermischung bei den Themen der Freihild und ihrer Herzensbeziehungen zu Guntram im Verlaufe des III. Aktes aufgefallen.

Auch in der „Feuersnot" findet sie ganz logischerweise erst allmählich statt, in der Weise, wie wir eben auch mit den Personen und Dingen näher bekannt werden, und wie sich dieselben nach ihren verschiedenen Seiten immer mehr entwickeln.

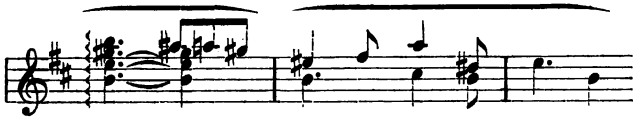
Kunrad wird uns zunächst von dem beschränkten, abergläubischen Pöschel als ein seltsam unheimlicher Mann geschildert,

Beispiel XXII a.



während unter Umbildung dieses Themas in eine angenehme Weise

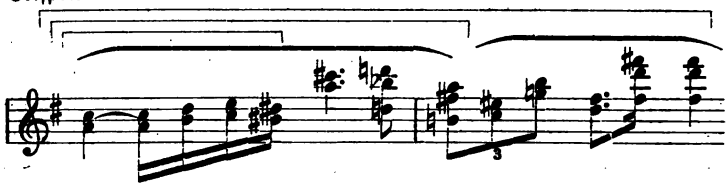
Beispiel XXII b.



Hämerlein der Fragner sich lobenswert über ihn ausspricht, bis dann Kunrad selbst mit seinen träumerisch milden Klängen (Beispiel XX a) auftritt.

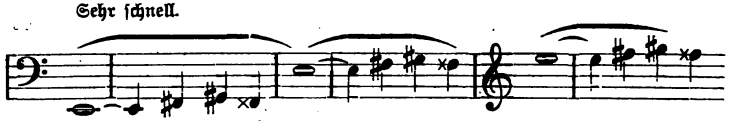
Ein weiteres Thema gesellt sich einstweilen sporadisch bei seinen Worten dazu: O Meisterlein du, das sich mahnen läßt, zu seiner Künste frohestem Fest.

Beispeil XXIII a.



Es wird später dann sowohl bei Kunrads zauberischer Beherrschung der Feuersgluten in der Form der Oktavenübereinanderstellung verwendet,

Beispiel XXIII b.



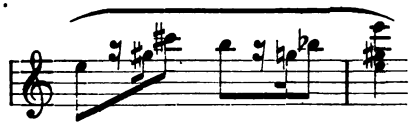
als besonders bei seiner Liebeswerbung um Diemuts Gunst

„zu deinen Augensternen blick' ich, du Holde, blos,
den Zauber ganz verlernen will ich in deinem Schoos."

Seine Zaubermacht erstreckt sich nicht nur auf das wirkliche Feuer, sondern auch auf die geheime Lohe im Mädchenherzen, und so wurde dieses Thema in reizendster Ideenverbindung zu Kunrads eigentlichem Minnemotiv.

Als Diemut zuerst vom Anblick Kunrads entrückt wurde, und auch Kuntad mit feuriger Begeisterung Diemuts Bild in sich aufgenommen hat, da tritt ein Motiv auf,

Beispiel XXIV.



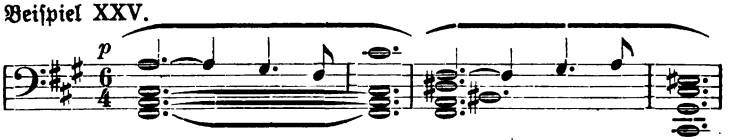
das mit seinem kecken Ungestüm trefflich den plötzlichen unbewußten Feuerfunken bezeichnet, der beide jäh erfaßt. Und an besonders bezeichnenden Stellen begleitet es wiederum den frischen Wagemut, der Kunrads Triebfeder ist, als er Diemut auf der Straße küßt, und dann in seinem erfolgreichen Liebes-

werden in Diemuts Kämmerlein (Orchesterzwischenspiel). Anderenteils ist gerade dies Motiv dem Necken der drei Gespielinnen über Diemuts Liebeserwachen zu Grunde gelegt.

Die uns jetzt bekannten Motive Kunrads sind bereits in seinem ersten Gesange an Diemut in prächtig fließender Zusammenreihung verwendet.

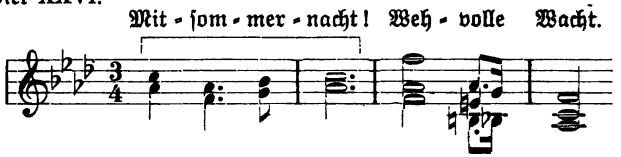
Ein neues tritt hiebei in vorläufig ganz einfacher Form dazu,

Beispiel XXV.



um sich dann in der Liebesszene zu breiter Melodie auszudehnen; es begleitet, wie das schon erwähnte Thema (Beispiel XXIII), das Liebessehnen Kunrads. Auch diese Szene ist wieder mit den uns bekannten Motiven, von denen jetzt hauptsächlich das letzte dominiert, prächtig zusammengearbeitet. Sie ist noch durch das „Mitsommernachtmotiv"

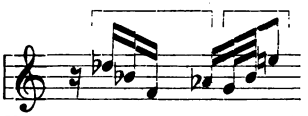
Beispiel XXVI.



bereichert, mit welchem Diemut ihren poesievollen, aber wehmutbegleiteten Gesang beginnt.

Einen stärkeren Raum nimmt auch hier das Thema von Diemuts Unmut (Beispiel XXI) ein, und aus ihm und dem Aufschwung von Kunrads I. Motiv (Beispiel XX b) ist Diemuts Spottthema auf Kunrad

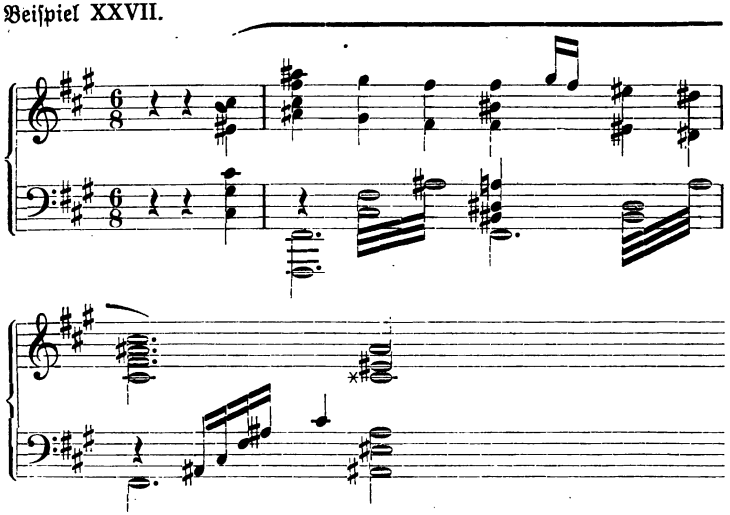
Beispiel XXIII b.



gebildet, so ihren Beweggrund wie ihr Ziel trefflich andeutend. Es verrät uns auch später ihre wahre Absicht, als sie scheinbar Kunrad erhört, und beherrscht das Orchester, als Diemut ihre Rache an Kunrad vollführt, indem sie ihn in dem Korbe am Hause hangen läßt und dem Spotte des Volkes preisgibt.

Diese ganze Szene zwischen Diemut und Kunrad ist wieder in hervorragend fließender Form, in trefflicher Abwägung der Gegensätze und schöner Steigerung gestaltet. Sie zeichnet sich sowohl durch Vermehrung der musikalischen Themata gegenüber Kunrads erstem Gesang aus, als vor allem durch Ausbildung derselben, in erster Linie von Kunrads Thema (Beispiel XXV), das zu einer Phrase von höchster Lebensglückseligkeit, von stärkster Erhebung des Mitempfindenden hinführt.

Beispiel XXVII.



Dieses Thema ertönt auch bezeichnenderweise in Kunrads großer Ansprache an die Münchner Bürger bei dem Lob von Münchens herzerhebender Stimmungskraft,

„wo weißer Gipfel Grüßen
so weit das Herze macht,
und aus Augen so viel süßen
lockendes Leben lacht"

und dann bei seinen Worten:

„Weibesbusen bewahrt
getreu das wahre Ewiglicht."

„Was so weit das Herze macht," mag es Minne sein, mag es anderer Lust entquellen, dieses schwellende Gefühl der reinen Glückseligkeit löst uns der Komponist heraus und versinnlicht es mit einem eigenen treffenden Thema.

Strauß hat sich aber auch in dieser Liebesszene noch nicht voll verausgabt, er hält sich noch immer musikalischen Vorrat zurück, um dann die gewaltigste Steigerung bei der Liebesvereinigung Kunrads und Diemuts, dem Höhepunkte der Handlung, bringen zu können.

In Kunrads Ansprache war vor allem die meisterhafte Deklamation zu bewundern. Die Lyrik hatte dabei zurückzutreten, sie tauchte nur, dem Gedichte folgend, sporadisch auf und bildete so den wirksamen Schluß mit dem ganz einzig herrlichen Gebilde auf die Worte:

„All' Wärme quillt vom Weibe,
all' Licht von Liebe stammt,
aus heiß jungfräulichem Leibe
einzig das Feuer auch neu entflammt."

Im Gegensatze dazu kommen nun die Bürger zu Worte. Ihrer Einsicht in ihre Dummheit (Thema eines Bierliedes) folgt die Wut über Diemuts Sprödigkeit und Veranlassung der Feuersnot (mit einem sehr derben Thema) und endlich die warme Bitte an Diemut, ihnen das Licht wiederzugeben (dies unter Wiederholung von Kunrads obigen Worten).

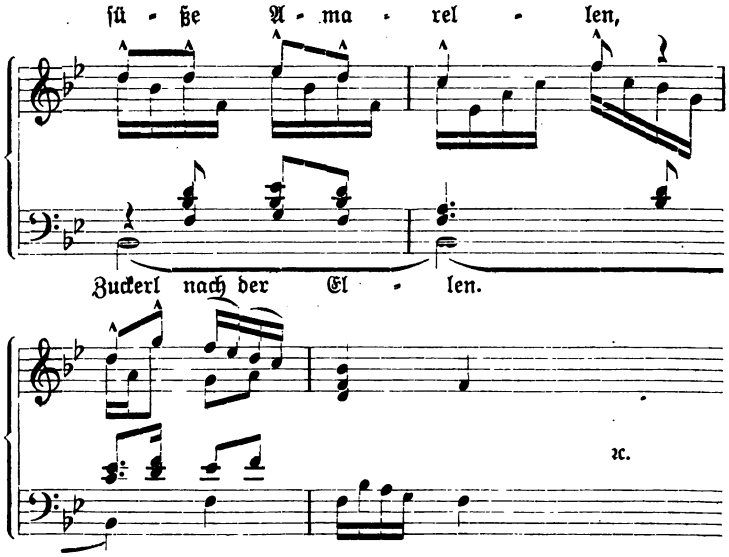
Und nun setzt das Orchester ein und bringt hier einen uns in Wahrheit unsichtbaren Vorgang zu vollkommenster Erscheinung. Es ist dies nicht nur ein wundervoller sinfonischer, sondern auch im höchsten Grade dramatischer Orchestersatz, weil er nur dem dramatischen Vorgange folgt, ohne absolut musikalische Nebenzwecke zu verfolgen. Nach einer langen Generalpause, welche das ungestüme laute Schreien des erwartungsvollen Volkes abschließt, hebt Kunrads Motiv, das seiner Träumer- und Schwärmernatur (Beispiel XX), in wundervollem pianissimo vom Cello gebracht, an. Ihm reiht sich das erste Thema Diemuts, das ihres herzenstiefen und echten Wesens an, und so stehen sich die beiden zunächst mit offenen Herzen in ihrer ganzen Seelenwahrheit gegenüber. Kunrad naht sich ihr mit dem Gewinnenden, Zaubermächtigen seines Wesens, mit seiner Minne (Beispiel XXIIIa).

Wie weit Strauß von einem rein sinfonischen Zwischenspiel entfernt ist, ersehen wir gerade hier daraus, daß er nicht etwa den ganzen bisherigen Vorgang in gedrängter Weise musikalisch wiedergibt; er bringt also jetzt nicht etwa das Thema von

Kunrads keckem Liebesnahen und Diemuts Beleidigung, wie die Szenenfolge vormals gewesen ist, sondern den unsichtbaren Vorgang in Diemuts Kämmerlein zur Darstellung. Wiederum erklingt Diemuts Motiv: ihr Herz schlägt offen Kunrads Minne entgegen, sie hatte ihn ja auch vom Söller in ihr Kämmerlein hineingezogen. Kunrads Herz hebt sich in sehnender Liebe zu freudigster Glückseligkeit (Beispiel XXV und XXVII). Diemut hat aber das ihr angetane Leid noch nicht ganz vergessen und setzt seinem Werben noch ein Sträuben entgegen. Doch Kunrad wagt es zum zweitenmale, nun ihrer Erwiderung sicher, mit ungestümer Leidenschaft sie zu umfassen (Beispiel XXIV). Siegreich jubelt sein erstes Thema (Beispiel XXIIb), ihr zartes Sträuben erstickt er mit der ganzen Fülle seines liebesüberfließenden Herzens. Und seinem stürmischen Begehren — erliegt Diemut in voller Hingabe: auf das aufs äußerste gesteigerte Thema (Beispiel XXIV) folgt nach einer plötzlichen Generalpause, während der sich das Feuer allenthalben wieder entzündet, im fortissimo Diemuts Motiv, und gemeinsam lassen sie nun ihren Mitsommernachtssang ertönen.

Einen besonders glücklichen poetischen Gedanken verkörpert Strauß in Diemuts Thema. Als Diemut zum erstenmale auftritt und an die Kinder Met und Zuckerwerk verteilt, ertönt alsogleich darauf das Thema

Beispiel XXVIII.



Der an sich völlig bedeutungslose Vorgang ist erst durch den Komponisten zu seiner richtigen dramatischen Stellung gelangt: es sollten Diemuts kindlicher Sinn, ihr gutes und echtes Wesen, die Eigenschaften, welche sofort auch in Kunrads ähnlichem Wesen den Liebesfunken entfachten, also die Voraussetzungen der ganzen Handlung, festgelegt werden. Strauß tat dies nicht allein durch eine äußerst anmutige und sinnfällige Vertonung dieser Stelle, sondern besonders dadurch, daß er später darauf zurückgreift, sie thematisch wieder verwendet. Es ist dabei ein Zeichen von seinem glücklichen poetischen Sinn und seiner vollen Unterstellung des Musikers unter den Dichter, daß er dieses Motiv während der ganzen Entwicklung bis zum Schlusse nicht mehr verwendet. Jenes Motiv sollte der Ausdruck ihres echten lieblichen Wesens sein, und gerade dies trat jetzt bei ihr vor dem Gedanken, sich an dem Manne, den sie ja im tiefsten Grunde liebt, wegen der ihr angetanen Beleidigung zu rächen, zurück. Auch in der großen Liebesszene ist bei ihr dieser Gedanke vorherrschend. Und erst als beide im Kämmerlein sind, wohin sie den Geliebten aus eigenem Entschluß geführt, kommt ihr natürliches Gefühl wieder zum Durchbruch.

Neben diesen beiden Hauptpersonen der Dichtung nahm sich Strauß besonders der Kinderszenen an, auch hier wieder von seinem poetischen Spürsinn aufs beste geleitet. Wir haben schon der bevorzugten Bedeutung des kindlichen Elementes für den Charakter und den Stimmungszauber der Dichtung gedacht. Die Vertonung hat diese Aufgabe trefflich erfüllt. Die kleinen Chorstellen sind nichts weniger als harmonisch einfach und treffen trotzdem so trefflich den Volkston und speziell das Kindliche. Ich weise da nur auf das entzückende, unvergeßliche „Maja, maja, mia mö" hin, oder auf die Stellen „is a fremder Herr im Haus ꝛc.", „weil jetzt die Sonn' net höher kann". Bei aller Liebe, die der Komponist darauf verwendete, hat er ihnen doch nur den knappsten Raum gegönnt und sich in selbstloser Weise zugunsten des dramatischen Gesetzes des größeren äußeren Erfolges begeben. Auch die Dreigesänge der Gespielinnen passen sich in reizvoller Weise diesem volkstümlichen Elemente an. Selbst in dem Walzer, in dem der Musiker einigermaßen seine Zügel schießen läßt — und dies mit Rücksicht auf einen längeren gesanglichen Ruhepunkt inmitten des lebhaften Getriebes mit

vollem Recht — weiß er die dramatische Idee musikalisch fortzuspinnen, indem er Diemuts Ärgermotiv sich im Takte der sie bespöttelnden und umtanzenden Kinder bewegen läßt.

Im Gegensatz zu all dem sind die Partien der verschiedenen Münchener Bürger weniger hervortretend gezeichnet. Man empfindet in diesen Volksszenen bei erstmaligem Anhören sogar eine gewisse Unlust über das scheinbare Durcheinander von Gesang und Orchester. Aber selbst dies hat seine gute dramatische Berechtigung. Dieses Münchner Volk hat den Gegensatz zu den Idealgestalten der Dichtung zu bilden; es kommt dabei durchaus nur als Masse in Betracht. Der Dichter muß in der Buchausgabe freilich jedem Einzelnen bestimmte Worte in den Mund legen; aber bei der Aufführung sind wir glücklicherweise auch im gesprochenen Drama so weit, daß wir die Leute nicht mehr hübsch abgemessen nacheinander sprechen lassen, sondern ein getreuliches Bild eines wirklichen Straßenlebens zu geben versuchen, in dem wir auf das einzelne nur einen flüchtigen Blick zu werfen vermögen. Strauß wollte offensichtlich auch musikalisch diesem Gedanken gerecht werden. Er gibt dem Orchester eine einheitliche Grundlage, ein Thema, auf dem er es sinfonisch aufbaut, und dadurch den Gesamteindruck der Bewegung des Volkes festlegt, während die einzelnen Stimmen desselben kaum mehr individuell erkennbar sind; (vgl. hiezu besonders die Chöre vor und nach Kunrads großer Ansprache). Dabei weiß Strauß auch wieder recht gut, wo er das einzelne Wort zu voller Deutlichkeit bringen muß, wie in Tulbecks Erzählung von Kunrads Meister, die den Schlüssel für das verständnislos feindliche Verhalten zu Kunrad selbst gibt, oder wenn er gerade die „Teufelei", die das einfältige Volk hinter allem ihm selbst Fremden oder ungeheuerlich Dünkenden vermutet, auch mit einer besonderen, äußerst humorvoll kennzeichnenden musikalischen Figur ausstattet.

Ein näheres Betrachten dieses köstlichen und tiefempfundenen Werkes lehrt uns also, daß wir den Scherzen, die sich Dichter und Komponist darin hie und da erlaubt haben, kein Gewicht beilegen dürfen, daß nichts fehlerhafter ist, als es für einen rasch in Künstlerlaune hingeworfenen Abwechselungsscherz anzusehen. Das hieße etwas durchaus Nebensächliches zur Hauptsache machen. Es ist vielmehr mit dem vollen Herzen eines

Künstlers geschrieben, dessen musikalisch-dichterische Natur gerade hier in ganz besonders glücklicher Weise in das blühende Leben der Musik sich ergossen hat, es ist ein Werk, das wir mit Wagners Meistersingern zu den echtesten Schätzen deutschen Humors und Gefühls zählen müssen.

III. Salome.

Als Straußens jüngstes Werk „Salome“ zum erstenmale in Dresden über die Bühne ging, konnte man größtenteils von einem vollen Erfolge hören und lesen, als dessen Gründe man einen mächtigen Fortschritt des Künstlers im Sinne dramatischer Einheit von Musik und Dichtung anerkannte, ohne sich indessen eingestandenermaßen die Belege für diese Behauptung auslösen zu können.*) Auch bei den weiteren Aufführungen in Prag, Graz, Breslau, Leipzig, Nürnberg ꝛc. stellte sich der große Erfolg ein. Unsere Aufgabe ist es diesmal glücklicherweise nicht mehr, eine Ehrenrettung an einem verkannten Werke zu versuchen, im Gegenteil erwächst uns die Pflicht, den Gründen des Erfolges auf seine Stichhaltigkeit nachzugehen. Denn das eine muß berücksichtigt werden, daß Oscar Wildes „Salome“ schon als gesprochenes Drama allenthalben großen Erfolg gehabt hat, und das Publikum mit demselben eng vertraut war.

Mit Straußens „Salome“ dürfte es zum erstenmale unternommen worden sein, eine *als Sprechdrama gedachte* Schöpfung *unverändert* zum musikalischen Drama zu gestalten. Daß abgeschlossene Dichtungen (nicht Opernlibrettos) wegen der sicheren Wirksamkeit des Stoffes auch auf den Musiker stets eine besondere Anreizung zur musikalischen Gestaltung ausübten, ist bei der mächtigen Fähigkeit der Musik, gerade gefühlsmäßige Wirkungen zu erhöhen, erklärlich. Wir kennen aber auch die gräßlichen Verzerrungen, welche jene Dichtungen durch ihre Einklemmung in die *Opernform* erleiden mußten — von Rossinis „Tell“ über Verdi, Gounod, Thomas ... bis etwa zu dem zeitgenössischen „Werther“ Massenets. Mit wenigen Ausnahmen ist darin auf die Bekanntschaft und Beliebtheit der Dichtungen beim Publikum *gesündigt* und diese zum Vorwande für große

*) Es fehlte freilich auch nicht an einschränkenden und absprechenden Kritiken.

Arien, Tänze und Ensembles genommen; nur an wenigen Stellen hat es die eminente dichterische Kraft des Vorbildes vermocht, auch dem Opernkomponisten unwillkürlich wirklich dramatische Musik einzugeben.

Daß Opernkomponisten solche Dichtungen sich immer erst „zurechtmachen" lassen mußten, kann uns jetzt ja nicht wundern, aber daß auch unter dem Einflusse der durch Wagner zur Erkenntnis gebrachten Stellung der Musik zum Drama das reine und echte Sprechdrama noch nicht zur durchgängigen, wenn auch gekürzten, Vertonung gebracht wurde, ist beachtenswert. Wir nähern uns hier sofort der Frage nach den Grenzen der Musik.

Das nachwagnersche Musikdrama ist fast ausschließlich Wagners Weg weitergegangen, entweder nach dem Vorbilde der Meistersinger den des heiteren und gefühlstiefen Lustspiels oder den der Bearbeitung des Mythus, vorzüglich der deutschen Welt.

In diesen beiden Richtungen haben sich ja auch Wagners Kunsttheorien verkörpert und bewährt. Wagner sagte allerdings einmal: „Was nicht wert ist, gesungen zu werden, ist auch nicht der Dichtung wert," und daß des Dichters „Absicht, wenn sie im Ausdrucke des von ihm bedingten Musikers nicht vollständig verwirklicht werden könnte, auch keine höchste dichterische Absicht überhaupt sei." Kaum aber werden diese Sätze, die die notwendige Folge von seinen entwickelten Theorien über die dramatische Dichtkunst sind, wirklich bei den Musikern zur Verachtung des Sprechdramas geführt haben. So richtig all das ist, was Wagner über das Tondrama gesagt hat, so ist er doch bei dem theoretischen Beweis seines Kunstwerkes auf den Abweg geraten, es als das alleinige Kunstwerk der Zukunft beweisen zu wollen. Schon das, was er über die Sprache des Dramas theoretisiert — wobei er uns in der Wiedergewinnung des deutschen Stabreims und in dem Verfolgen der Wortwurzeln einen neuen und guten Weg gezeigt hat — ist doch als einseitig zu erkennen, wohlgemerkt für das Sprechdrama. Wagner hat ja auch in manchem, wie in seinem Verhältnis zur sinfonischen Dichtung, das gegenüber den damals ihm bekannten Berliozschen Schöpfungen nicht unbegründet war, angesichts des hierin von Liszt erstrebten ein Zugeständnis hinsichtlich der Grenzen des musikalischen Ausdrucksvermögens machen müssen. Und trotzdem wäre es der schönste

Triumph für Wagners theoretisches Suchen, hätte Strauß in seiner „Salome“ bewiesen, daß auch das Sprechdrama, wenn es vollen, lebenblühenden dramatischen Dichtergeist verwirklicht, durch die Musik nur gehoben wird, ja nach ihr verlangt. Das eine, was gerade Wagner vom Drama der Zukunft gefordert hat, trifft ja in so hervorragendem Maße auf die Dichtung Wildes zu: Die Zusammenarbeitung aller Begebenheiten und aller ihrer Triebfedern auf wenige, aber um so stärker gehobene Momente; wenn wir Sudermanns „Johannes“ dagegenstellen, so erkennen wir in stärkster Deutlichkeit den dramatischen Vorzug von Wildes „Salome“. Darin ist nun ein sehr wesentlicher Faktor gegeben, der die dramatische Musik bedingt und begünstigt.

Strauß wählte sich zur Vertonung eine Übersetzung von Hedwig Lachmann, welche sich durch ganz hervorragende und poetische Sprachbehandlung auszeichnet und größtenteils mit Glück die auch bei gesprochenen Aufführungen notwendigen Kürzungen vorgenommen hat. Aber auch die manchmal recht unbeholfene Bühnenübersetzung von Dr. Kiefer, (bei Reclam erschienen) wäre ihm kein wesentliches Hindernis gewesen.

Wir sehen das Drama zwischen ungeheuren Gegensätzen eingepreßt, die es zugleich aber auch wieder halten. Der Dichter kann solche Gegensätze erst nach und nach zur Wirkung bringen, weil er sie nur aus der Situation *entwickeln* kann. Ein Hilfsmittel ist ihm dabei der Sprachausdruck, und gerade Wilde hat diesen aufs äußerste auszunützen verstanden. Seine Absicht war es gewiß nicht bloß, die so überaus bilderreiche Sprache der Bibel nachzuahmen, sondern es bestimmte ihn wohl der Gedanke, der Sprache durch Heranziehung von aus der Lebensumgebung entnommenen sinnfälligen Bildern wieder eine stärkere Wirkung auf die Sinne zu verleihen. Während aber das Sprachbild sehr oft durch die Hinlenkung des denkenden Verstandes auf das zum Vergleich herangezogene Bild das fortlaufende Mitempfinden von der Handlung wegzieht, bis es eben durch das Gelingen des Bildes einen verstärkten Kontakt wieder herbeiführt, vermag die Musik ohne Abschweifung in *unmittelbarstem* Verfolg der Handlung Gefühle der Personen auszudrücken, zu empfindende Wirkungen von Vorgängen hervorzurufen, und beides in denkbar gesteigertem Maße. Wir erleben es daher, daß sich das ausgedehnte Sprachbild meist gar nicht

mit der Musik decken kann, ihr gegenüber überflüssig wird, nämlich da, wo es nur anschaulich machen, nicht Gefühle unmittelbar wiedergeben will. Nicht das gewählte Bild ist es deshalb auch, das uns unmittelbar das Verlangen nach Unterstützung durch Musik erweckt, wie so lebhaft bei Wilde's Dichtung, als vielmehr der Grund, warum der Dichter zum Bilde greifen mußte.

Bilder wie „dein Mund ist röter als die Füße der Männer, die den Wein stampfen in der Kelter" sind eines musikalischen Ausdrucks schlechterdings unfähig und wohlweislich vom Komponisten ganz übergangen; das Orchester bleibt nämlich dabei in seinem einheitlichen Flusse, mit dem es den inneren Vorgang in Salome zu größter Deutlichkeit bringt, während die einzelnen gehäuften Sprachbilder nur Salomes unvollkommenes Suchen nach dem vollsten Ausdrucke ihres erregtesten werbenden Begehrens wiedergeben. Daß hier der Wortausdruck in der Sprache des Orchesters untergeht, ist daher gerade das Gegenteil von einer Verachtung des Dichterwortes.

Andernteils konnte ein Bild wie: „dein Leib ist wie eine getünchte Wand, wo Nattern gekrochen sind, wie eine getünchte Wand, wo Skorpionen ihr Nest gebaut, er ist wie ein übertünchtes Grab voll widerlicher Dinge" nicht ohne entsprechende Charakterisierung in der Tonwelt bleiben; die Wahl dieser Bilder überträgt hier unmittelbar dasjenige Gefühl, das Salome in der Sprunghaftigkeit von Verlangen und Wegwerfen in sich erregen will. Strauß bringt dies nun nicht etwa durch absolute Klangwirkung heraus, sondern durch eine solche Verbildung der vordem für Salomes Begehren gebrauchten Themata, daß uns neben der durch kakophone Färbung der Blechinstrumente erzielten absoluten Wirkung des Abscheus, des Gräßlichen, auch noch der innere Vorgang in Salome, das gewaltsame Verwandeln ihrer Gefühle, klar wird. Hingegen mußte sich der Komponist gleich bei Beginn des Dramas, bei den Worten des Pagen: „sieh' die Mondscheibe, wie sie seltsam aussieht, wie eine Frau, die aufsteigt aus dem Grab, wie eine Frau, die tot ist," auf absolute Tonmalerei beschränken, weil hier die Beziehung auf Salome gerade dadurch gewollt ist, daß sie von dem Pagen nicht gedacht wird, und daß Narraboth dazu das entgegengesetzte Bild gebraucht: „wie eine kleine Prinzessin, deren Füße weiße Tauben sind; man könnte meinen, sie tanzt." Diese

Bilder sind auch solche, welche ein bestimmtes, musikalisch genau wiederzugebendes Gefühl unmittelbar auslösen. Zudem stand dem Komponisten hier am Anfang das nötige Material von Motiven noch nicht zu Gebote, um mit ihm operieren zu können: Salomes Hauptmotiv führt er wohlweislich erst mit dieser selbst ein.

An diesen wenigen Beispielen schon erkennen wir, wie sorgfältig Strauß seine Stellungnahme zu der Dichtung abwog, und wie der Dichter, um mit seinem Worte allein zu möglichster Eindringlichkeit zu gelangen, einen anderen Weg einschlagen mußte, auf dem der musikalische Dichter wieder nur mit allergrößter Vorsicht folgen konnte.

Ein weiteres Moment, in dem sich des Musikdramatikers Aufgabe prinzipiell zeigt, bemerken wir bei Salomes Tanz. Wenn wir beim gesprochenen Drama hier auf der Bühne eine Musik vernehmen, mag sie auch noch so viel Eigenart oder orientalisches Gepräge haben — wir verlangen heutzutage, daß diese Musik zugleich der Ausdruck der Persönlichkeit Salomes sei; es ist möglich, daß Gebärde und Bewegung das andeuten, indem sie über die bloße rhythmische Wiedergabe der Tanzform hinausgehen; es ist auch noch möglich, daß die eingelegte Musikbegleitung sich darnach richtet; allein es fehlt ihr sicher die Fähigkeit, den Zusammenhang mit dem Drama selbständig zu geben. Wir treffen hier wiederum auf ein ganz hervorragendes Beispiel der Aufgabe des Orchesters im Drama, die auch hier von Strauß voll erkannt und erfüllt wurde. Seine Musik läßt uns keinen Zweifel, daß Salomes Tanz nicht bloß eine Augenweide für die Lüsternheit des Herodes ist, sondern sie läßt erkennen, wie Salome anfänglich mit Unlust den ihr aufgedrungenen Tanz anhebt, wie letztere durch ein naturgemäß von der Bewegung angeregtes Lustgefühl verdrängt wird, um dann in Gedanken der vollen Hingabe an ihr brennendes Verlangen nach Jochanaan zur Ekstase auszuarten. Das erinnerungsvolle Motiv allein konnte das ausdrücken, und so sind auch die entsprechenden Motive aus der vorangegangenen Entwicklung in den Tanzrhythmus verwoben. Es ist für das dramatische Gefühl des Komponisten aber auch wieder bezeichnend, daß er um der dramatischen Spannung willen das ahnungsvolle Motiv da nicht anwendet, wo wir es bei nachträglicher Lektüre vielleicht erwarten: weder, als Salome dem Tetrarchen den Eid abnötigt,

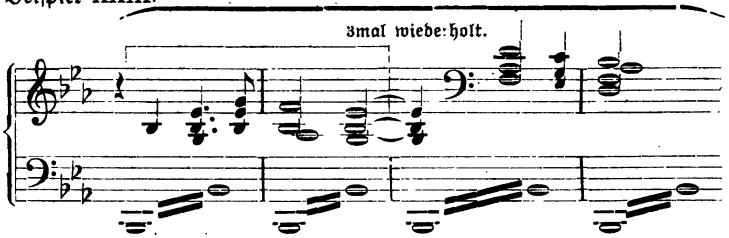
daß er ihr für ihren Tanz alles geben werde, was sie von ihm begehre, noch beim Tanz selbst, wird motivisch geoffenbart, daß sie Jochanaans Haupt fordern will. So trifft uns der vom Dichter im letzten Moment noch so glücklich verzögerte („in einer Silberschüssel") Ausspruch ihres Verlangens mit um so größerer Wucht.

Es wurde schon erwähnt, daß die starke Gegenüberstellung von Gegensätzen, in denen sich das Drama bewegt, die Forderung nach musikalischer Gestaltung aufdrängt. Denn mehr als Haltung, Mimik und Ausstattung vermag die Musik die Gegensätzlichkeit von Personen mit einem Schlage in ihren Grundelementen zur vollsten Plastik zu bringen.

Sämtliche Personen im Drama, alles darin, steht in schroffem Gegensatze zu Jochanaan. Narraboth als eine in echter Leidenschaft entbrannte, gesundempfindende Natur, Herodias, Herodes und Salome als die stärksten Auswüchse sinnlicher Leidenschaft sind durchaus mit lebhaft rhythmisierten Klangformen hingestellt, die sich auch in der Tonart ungeheuer veränderlich zeigen — wie hebt sich dagegen Jochanaan ab, der nur von seiner göttlichen Mission erfüllte Voranschreiter Christi; Ruhe, Würde, Heiligkeit strahlt von ihm und seinem Worte aus: eins mit sich selbst steht er wie ein unverrückbarer Fels in der ihn umbrandenden Welt voll Begierden und Leidenschaften. Als sich seine Stimme aus der Cisterne erhebt, in feierlichem Prophetentone, da zwingt sie alles zum Horchen. Zum erstenmale und plötzlich, und so bei jedem erneuten Ertönen seiner Stimme, sinkt auch die Musik in gehaltenstes Zeitmaß, in klarste Tonart, die nur in die nötigsten Modulationen, und diese wohlvorbereitet, geht. Es wird jedem unvergeßlich sein, mit welch zwingender Macht mit einem Schlage das bis dahin aufgesparte C-dur bei Jochanaans ersten Worten aus der Cisterne und dann vor allem bei seinem wirklichen Auftreten uns den Propheten und heiligen Mann vor unsere Seele stellt. Jochanaans Motiv[1]) (siehe nächste Seite, Beisp. XXIX) begleitet seine heiligen Worte, sein heiliges

[1]) In zwei Besprechungen in der „Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft" 1905 S. 143 und 426 wird die dichterische und musikalische Verkörperung Jochanaans als schwächlich, und in einer derselben Jochanaans Thema als liedertafelmäßig bezeichnet; letzteren

Beiſpiel XXIX.



Weſen unaufhörlich; es gibt dadurch, mag ſich Jochanaan in Verkündigungen des Heilandes oder Aufrufung der Laſter der Welt ergehen, ſein heiliges Wollen als den aus ihm ſprechenden Geiſt kund. Nur an den 2 Stellen, an denen ſelbſt er durch Salomes gleißende Verführung (Pizzicato-Stelle) einen Augenblick in Verwirrung gerät („Wer iſt dies Weib, das mich anſieht ꝛc." — Salome: „Laß mich ihn küſſen, deinen Mund," Joch. (leiſe mit tonloſem Schauder) „Niemals, Tochter Babylons, Tochter Sodoms") verſtummt dies Motiv und wird von unruhigen Baßfiguren erſetzt. Das furchtbarſte von dramatiſcher Wucht der Muſik bringt dann, aufgebaut auf den erwähnten motiviſchen Gegenſätzen in Rhythmus, Tonart und Linie, zuerſt der Rückfall in die höchſte Weihe und Ruhe inmitten des aufgeregten Sinneskampfes der Salome bei Jochanaans Hinweis auf Chriſtus („er iſt auf einem Nachen auf dem See von Galiläa"), und dann Jochanaans Rückkehr in die Ciſterne. Was hier ohne Worte auf der Bühne vorgeht, was kein anderes Mittel uns ſo verdeutlichen könnte, das ſpricht allein die Muſik

---

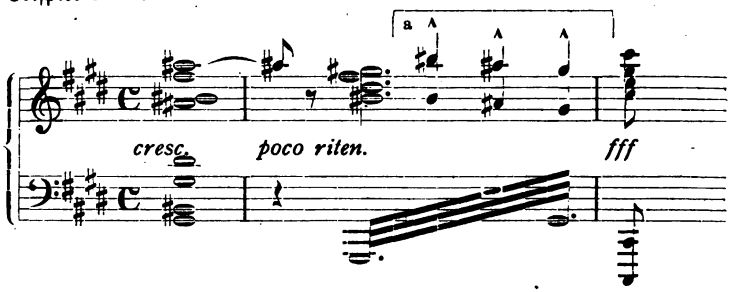
Vorwurf könnte Strauß vielleicht mit ſeiner „Taillefer" ſich zugezogen haben, hier aber trifft er gewiß nicht zu, ſo wenig etwa, wie auf das Walhallmotiv. Die Einfachheit und harmoniſche Abgeſchloſſenheit gibt gerade das Bild dieſes heilig reinen Mannes; und dann darf man das Thema nicht einzeln bloßgeſtellt betrachten, ſondern in ſeiner Geſamtſtellung, in der es vor allem durch ſeine Gegenſätzlichkeit wirkt. Es vermochte mir niemals einen banalen Eindruck hervorzurufen.

Jochanaan aber iſt mit vollſter dramatiſcher Berechtigung nicht ſtärker in den Vordergrund gerückt worden, wie es ſich freilich ein „Opernkomponiſt" nicht hätte entgehen laſſen Auf Jochanaan konzentriert ſich das Drama nicht; er ſetzt zwar die Entwicklung in Bewegung und unterhält ſie auch; aber in individueller Paſſivität; die treibenden Kräfte ruhen allein in „Salome".

aus. Salomes rasendstem Begehren war ein endloser Fluch entgegengeworfen worden: ihre Sinnentollheit zerschellt daran, aber aufs neue immer wieder lodert sie auf, um doch nur auf die unbesiegbare heilige Kraft Jochanaans zu stoßen, der ruhig in seine Cisterne hinabsteigt. Die eben erlebten Vorgänge, verbunden mit ungeschwächtem Begehren nach Jochanaans Mund wirbeln durch ihre Sinne (Wiederkehr der betr. musikalischen Motive, doch wesentlich auf der Grundtonart cis-moll gegen vorheriges Cis- und E-dur). Es ist ein furchtbarer Kampf der Gegensätze, mit ihren musikalischen Motiven geführt — ohne Ausgleich. Salomes Aufbäumen ist vergebens, sie ist zurückgestoßen, ihre verlangende Flamme schlägt an einen Marmorblock. Aber zugleich steigt in ihr, die gewohnt ist, zu wünschen und zu besitzen, der sieghafte Gedanke auf, um allen Preis, selbst den der Vernichtung des angebeteten Lebens, ihren Willen durchzusetzen. Wilde läßt Salome hier sprechen: „Ich werde deinen Mund küssen, Jochanaan." Strauß hat deutlich die langen Gedankengänge herausempfunden, die bis zu der Gestaltung dieser Worte führen müssen; der Musiker allein vermochte sie auch (durch das Orchester) zur Erscheinung zu bringen; er hat aber äußerst klug gehandelt, diese Worte gar nicht zur Aussprache bringen zu lassen; der Sprache ist Salome nach der fürchterlichen Anstrengung ihrer vergeblichen Verführung überhaupt nicht mehr mächtig; alles kann sich nur in ihrem Innern und dessen Organ, dem Orchester, abspielen. Der Augenblick aber, in dem dieser siegreiche Gedanke ganz ausgereift ist, tritt erst mit dem poco ritenuto (Kl. A. 76 Z. 4 Beispiel XXX) ein. Die Darstellerin muß hier ganz der Musik folgen und in ihrer Gebärde alles auf diesen Moment konzentrieren. Vorher herrscht durchaus der Kampf ihrer zurückgestoßenen Leidenschaft mit Jochanaan. Das Aufleuchten ihres Liebeslustthemas in Cis- und E-dur (Kl. A. 73 Z. 5, Beispiel XXXV) bedeutet nicht ihren Siegesgedanken, sondern inmitten dieses wutgetränkten Kampfes einen verzückenden Lichtstrahl der erwarteten Befriedigung, ein heißes Hingeben an dieses Befriedigungsglück, das gerade den mächtigen Ansporn zum Erkämpfen gibt; denn nun beginnt dieser Kampf gegen Jochanaans Reinheitsthema (Beisp. XXIX) erst recht, um in den, von den Bläsern fortissimo gebrachten, herabstürzenden Akkorden (Kl. A. 75 Z. 6) für Salome zunächst

einen vernichtenden Ausgang zu finden; und hier steigt jetzt zugleich, getrieben von ihrer sinnlichen Begierde (Thema Beispiel XXXII), der Gedanke an ihre Willenserfüllung um jeden Preis empor — ein ungeheurer Aufschwung des Orchesters, ein kurzes Absetzen der Instrumente in einer Achtelspause, und mit gewaltiger Wucht unter entsprechender bedeutender Geste der Salome endet der Anlauf ihres sonst auf Cis-dur hinausgeführten Themas (a) in Cis-moll — ihr Entschluß ist errungen.

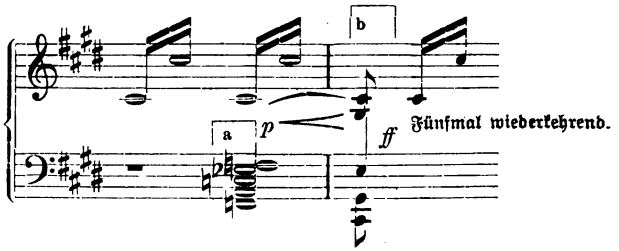
Beispiel XXX.



Sieghaft behauptet er sich gegen jede Schwäche ihrer Empfindung.

Immer wieder und nur in ganz allmählicher Abschwächung fährt dieser Cis-moll-Dreiklang herein, derselbe, auf den auch Jochanaans Fluch ausgeklungen war; und unauslöschlich steigt er wieder empor (b), wenn sich ihr Gehirn beruhigen will (a) (Beispiel XXXI, Kl. A. S. 76 Z. 4 bis 77 Z. 2).

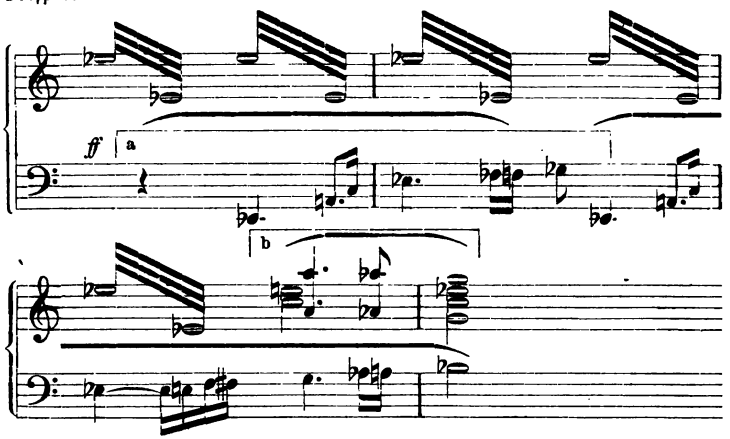
Beispiel XXXI.



Auch Salome, Herodes und Herodias sind dichterisch wie musikalisch in scharf ausgeprägte Gegensätzlichkeit gebracht. Herodias repräsentiert den Auswurf aller Sinnlichkeit. Von Jochanaan hören wir, wie sie wahllos sich ihren Begierden hingegeben hat, und nun das Weib eines Mannes ist, den sie ebenso

wegwirft, wie sie es mit allen ihren abgetanen Lieblingen gemacht hat, den sie haßt und verachtet; kein Gefühl birgt sie mehr, keine Leidenschaft, nur momentane tierische Lust. Ihre Worte sind nur Bosheit, Verachtung, Kälte, Rache. Sie ist daher vom Komponisten gerade durch Verweigerung eines bestimmten, musikalischen Motivs gekennzeichnet; ihre Worte sind trocken, bestimmt, doch ohne Gefühl. Nur, soweit Jochanaan von ihr spricht, soweit er gegen sie, als die personifizierte Fleischeslust sein verdammendes Prophetenwort schleudert, tritt ein eigenes Thema auf.

Beispiel XXXII.



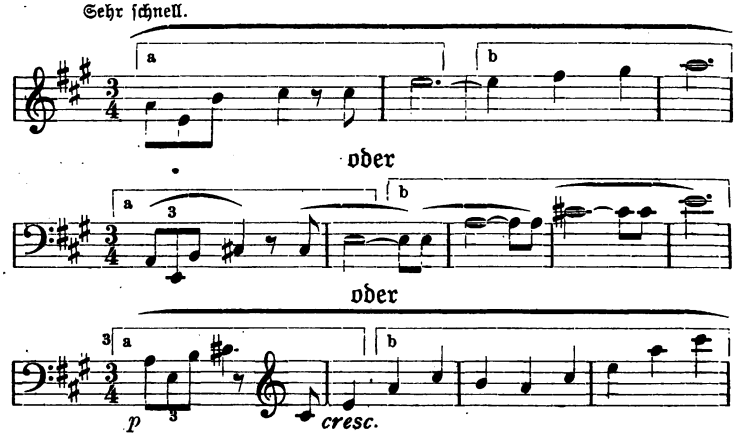
Daß dasselbe aber nur ihrem Typus, ihrem Laster, dem aufstachelnden, wildtreibenden Sinnesbegehren als solchem zugedacht ist, geht sogleich daraus hervor, daß es fortan für Salome selbst weiter verwendet wird, die diesem Triebe entsprossen ist und in demselben ihre ganze Natur, ihr ganzes leidenschaftliches Innenleben, äußert. Durch diese geistreiche, den tiefsten dichterischen Grund der ganzen Schöpfung offenbarende Idee des Komponisten wird uns die Lösung, warum wir uns von dem Drama nicht mit Ekel und Abscheu zurückgestoßen, sondern von „Furcht und Schrecken" durchschüttert, tief innerlich gehoben fühlen.

Herodias dagegen, die beim Anblick ihrer Tochter mit Jochanaans Haupt sagt: „sie hat recht getan, ich möchte jetzt hier bleiben," aus der nicht wahre Leidenschaft, sondern Lust der befriedigten Rache, Wollust am Gräßlichen, spricht, sie ist eine

Widerwillen erregende Megäre. Doch Salome ist das Opfer ihrer Natur, einer furchtbaren Natur; ihr Tod ist uns zwar eine gewisse notwendige Befreiung, aber doch haben wir für sie empfunden. Erzeugt aus verworfener Lust, umgeben von allen sinnlichen Lastern, begehrt selbst von dem Manne ihrer Mutter, verwöhnt in allen Wünschen ihres reizbaren Verlangens, erblühend nun in die heißen Triebe der keimenden Reife und das Bewußtsein ihrer Reize, versengt von dem wilden Verlangen nach ungekosteter Sinnenkühlung und bewußt der unbeschränkten Macht der Fürstin ist sie uns in dieser Art naiv, ist uns ihr Handeln ein notwendiges, wenn auch furchtbares Produkt ihrer Natur.

Liegt auf Jochanaan die Weihe des von höchster Aufgabe erfüllten Propheten, über Herodias Kälte und Abstoßung, so umgibt der Komponist Salome mit dem üppigsten musikalischen Glanze von Klang und Form. Er verleiht ihr zunächst für das ganze Drama ein Motiv, das von der Handlung absieht und nur ihre sofort auffallende Erscheinung kennzeichnet: ihre Grazie, ihren äußeren Reiz, die Lebhaftigkeit ihres Empfindens, die verwöhnte Leichtigkeit, mit der sie alles ihrem eigenen Willen unterwirft, der jäh von da nach dort in seinem Begehren springt.

Beispiel XXXIII.



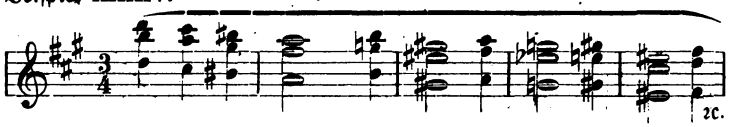
2c.

Mit diesem Motive (a) tritt sie auf; es wird dann wiederholt in tanzartigem Rhythmus zu einer längeren Linie (b)

ausgesponnen. (Man muß hier die Einkleidung des Themas auf den $^3/_4$-Takt wohl als beabsichtigt ansehen und würde sich eher die Triole als Auftakt und die nächste Note auf den schweren Taktteil genommen denken; so ist aber schon im Rhythmus besonders auch durch die Achtelpause auf dem dritten Taktteil das regellos jäh Treibende ihres Wesens kundgegeben.) Dieses Motiv bleibt herrschend bis zum Auftreten Jochanaans. Namentlich wird der Szene mit Narraboth, den sie mit verführerischen Worten zwingt, den Propheten aus der Cisterne heraufzubringen, kein eigenes Thema zugrunde gelegt; hier spielt ja Salome auch nur.

Doch tauchen hier zwei andere Themata sporadisch auf. Das eine,

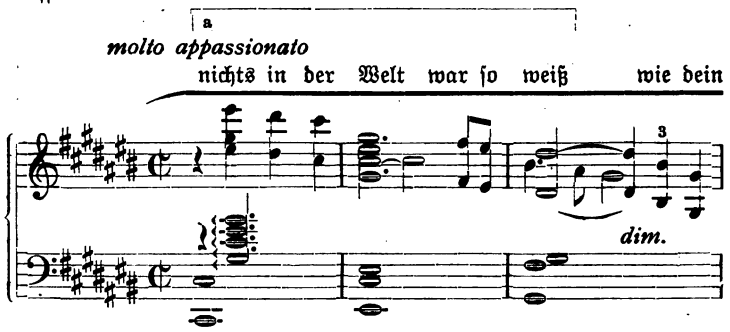
Beispiel XXXIV.



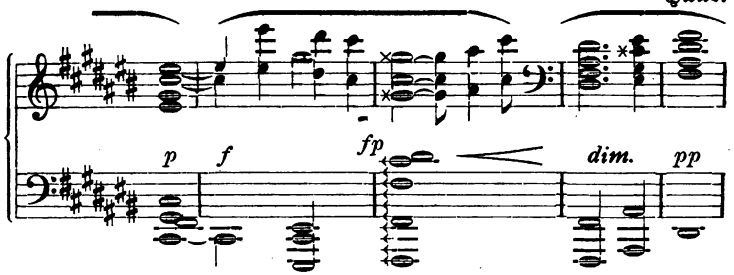
das so überaus treffend den Übergang von Salomes Stimmung, von dem Unwillen über des Tetrarchen lüsternes Gebahren zu dem wohligen Genuß der milden Mondnacht, offenbart (Kl. A. 16 Z. 4), kehrt vorzugsweise bei ihrem Verlangen nach Jochanaans Haar (Kl. A. 56 Z. 2) und im Tanz wieder; es soll den Ausdruck eines wohligen Gefühls wiedergeben.

Das andere, mit jenem nahe verwandt (XXXV a) wird später in breitestem Erguss sowohl bei Salomes Werbung um Jochanaans Mund als auf dem Höhepunkte des Tanzes und des Glücksgefühls

Beispiel XXXV.



Leib, nichts in der Welt war so schwarz wie dein Haar.



ihres gestillten Verlangens zum Hauptthema ihrer vollsten, tiefinnerlichen echtesten Leidenschaft; es wird als eine Vorahnung dieser Empfindung in dem Orchesterzwischenspiel angedeutet, während dessen Salome Jochanaans Erscheinen aus der Cisterne in lebhaftester Erregung erwartet (Kl. A. 34 Z. 3—5).

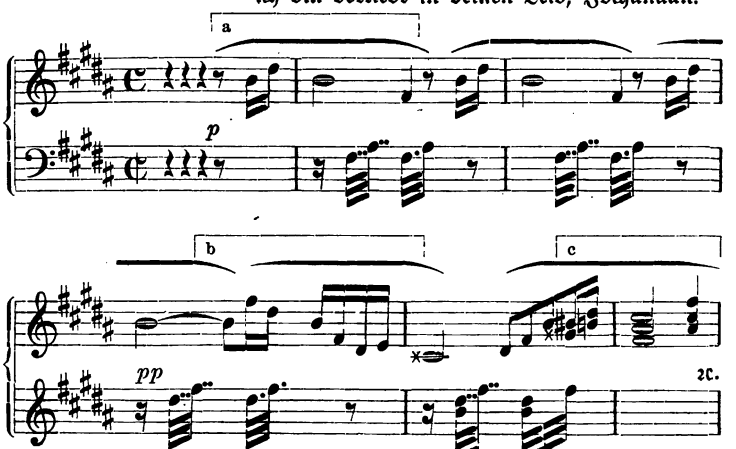
(Bei diesem Thema ist bemerkenswert, daß es sich vollkommen in reiner Tonart bewegt und in seiner breiten Ausladung — fast immer in dem farbenprächtigen Cis-dur und verwandten Tonarten — von äußerstem Wohlklange ist.)

Mit dem folgenden eng damit verbundenen Thema

Beispiel XXXVI.

Weich und singend.

ich bin verliebt in deinen Leib, Jochanaan.



sind das fast die einzigen Stellen in der Salomepartie, die sich in reinstem absoluten Wohlklange und hinreißendem Schwunge der

Melodik bewegen; sie heben sich gleich der Jochanaanpartie verstärkt aus der sonst ganz ohne Rücksicht auf Wohlklang gearbeiteten Musik um so mächtiger hervor; sie sollen auch die Momente sein, in denen im Zuhörer vor der glühend tiefen und wahren Leidenschaft, die darum auch mit Recht in reine Tonart gekleidet wurde, der Schauder in vollste Aufrührung des Innern sich wandeln soll.*)

Strauß hat sich wohl gesagt, daß die Wirkung des Dramas gerade auf diesem Kampfe zwischen Mitleid und Abscheu, den uns die Gefühlsbewegungen der Salome hervorrufen sollen, beruht; er hat darum die Kluft zwischen den beide conträre Empfindungen erregenden Momenten auch musikalisch so groß als möglich gemacht und den Wohllaut der musikalischen Gebilde diesem Zwecke völlig untergeordnet. Das Abstoßende, Ungeheuerliche an ihr ist vor allem in der Orchesterfarbe und Tonartverbindung zum Ausdruck gebracht. Die Musik erhebt sich zwar auch da vielfach zu thematischer Bildung, die aber nicht mehr zur Höhe des bedeutungsvollen Motivs gelangt.

Dies gilt auch vor allem von dem ganzen Teil vom Auftreten des Herodes an bis zur Schlußszene der Salome (mit Ausnahme des Tanzes). Diese Teile bedeuten ja auch nur das Nebenspiel im Drama, es handelt sich hier um Personen und Begebenheiten, die thematisch äußerst wenig faßlich sind.

Vor allem soll Herodes entwickelt werden, von dem die Lösung des Dramas schließlich abhängt. Das wichtigste dabei ist nun nicht, daß ihn Salome mit seinem Eide, ihr alles zu gewähren, was sie verlange, listig fängt, sondern daß seine von den entgegengesetztesten Regungen haltlos hin- und herbewegte Gestalt uns über die Lösung der Konflikte in der aufregendsten Spannung läßt.

Auch Herodes wird vom Sinnestrieb beherrscht; aber er steht hierin zwischen Herodias und Salome; er will den Genuß seines sinnlichen Verlangens und fürchtet ihn als eine verbotene Frucht. Ebenso schwankt er aber in seinem ganzen Empfinden: er ist sich nicht einig, was er mit Jochanaan tun soll, der

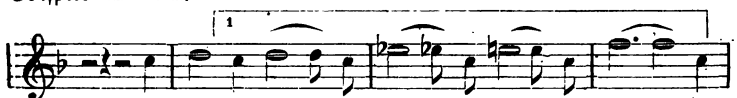
*) Die Wahl der Tonarten Cis- und E-dur erinnert uns an die gleichen bei Freihilds Liebesausbruch in „Guntram" und in dem Lied „Anbetung" opus 36, wobei es sich ebenfalls um glänzende Versinnlichung ekstatischer Leidenschaft handelt.

Herodias schmäht und von den Juden herausverlangt wird; er will ihn nicht preisgeben, weil er fürchtet, daß er in der Tat von Gott gesandt sein könnte, und hat doch auch nicht den Mut, ihn vor aller Welt zu erheben; er ist haltlos dem Walten seiner wirren Vorstellungen preisgegeben; er fühlt Schauder und Frost zugleich mit Verlangen und treibender Hitze. In dieser Unbestimmtheit seines Charakters und seines Willens liegt das Aufregende für den Zuschauer, da wir wissen, daß der furchtbare Widerstreit zwischen Jochanaan und Salome in Herodes seinen letzten Weg zum Ausgleich suchen muß. In Ermanglung einer Grundeinheit des Empfindens, welche das Handeln bestimmte, konnte Herodes auch keine feststehende in wiederkehrenden Motiven gekennzeichnete musikalische Gewandung erhalten. Und trotz dieses Mangels besonderer motivischer Thematik — welche ungeheure Stärke des musikalischen Ausdrucksvermögens in dieser Herodespartie! Hier in der Tat ist etwas, wo wir uns fragen, ist hier Wagners Kunstprinzip durchbrochen, steigt hier eine neue Art der Musikdramatik empor? Und schon wurde auch der Vorwurf formuliert, Straußens Salomemusik sei Farbe, Stimmung, Charakteristik und auch nichts weiter. Ja, das Orchester der Herodespartie will nur die Stimmung, den Wechsel der Vorstellungen dieses Sinneskranken, die Vorstellungen selbst mit allen Mitteln illustrativ zur vollsten Wahrnehmbarkeit bringen. Was konnte hier das Motiv mit seiner das Drama beherrschenden Bedeutsamkeit; hier hat nur eine Thematik von kurzem Leben den Moment zu erhaschen und emporzuheben. Die Situation verlangte kein Motiv, und die Gestalt des Herodes vertrug keines. Über diesem illustrativen Orchester aber schwingt sich die Gesangsmelodie, eine dramatische Melodie, wie sie in dieser Eindringlichkeit und Kraft vielleicht einzig dasteht; in harmonisch meist vollkommener Unabhängigkeit vom Orchester schlingt sie sich in sich selbst zu blühendem Gewinde, indem wir kein Wort uns anders so wirksam denken können. Sinnesrausch und lüstern Begehren, Hohn, Wut, Angst und Verwirrung quillt uns daraus in absolut musikalischer Form entgegen. Strauß selbst läßt hier als Dirigent keinen Sprechton durch, den man oft so fälschlich für dramatisch wirksam hält; Gesang muß hier sein und ist auch in der flüchtigsten Note. Strauß hat in der Herodespartie die Melodie, die sich ihm noch im Guntram oft so widerspenstig und

spröde zeigte, zu einer Höhe geführt, auf der sie Wagners Forderung des dichterischen Musikzweckes in unerhörter Vollkommenheit verwirklicht. Sie schöpft die Gefühlswelt dieses Herodes aus allen ihren Nervengängen aus, mag er nun mit übertriebenem gierigem Schmelz sein „Salome komm, trink Wein mit mir" singen oder in fieberhafter Sinnesglut und verwirrter Angst zugleich mit seinen Pfauen, Topasen und Smaragden um Salomes Verlangen feilschen.

Eine Melodie mag hier, auch wegen ihrer späteren Wiederverwendung, beispielsweise angeführt werden:

Beispiel XXXVII.



sie gibt das Gefühl des langsamen Eindringens und Aufzehrens eines höchsten Genusses wieder und konnte wegen der Gleichartigkeit des Gefühlsgehaltes thematisch wieder gebracht werden, als Salome des toten Jochanaan Mund mit aller Lust zu küssen sinnt: „Ich will mit meinen Zähnen hineinbeißen, wie man in eine reife Frucht beißen mag" (Kl. A. 183). —

Wir haben in dem Wildeschen Drama als die Elemente, welche die Tonsprache begünstigten, ja verlangten, vor allem den Aufbau von Gegensätzen erkannt, welche durch die Musik und ihre vielfarbige Gestaltungskraft gegenüber der Wortsprache, Mimik und Bewegung noch ungeheuer verstärkt werden können; dazu kommt die Notwendigkeit der Entwicklung von, dem gewöhnlichen Empfinden kaum faßbaren, Leidenschaften, deren Versinnlichung ja gerade das eigenste Gebiet der Musik ist, und die Aufgabe, die einzelnen Äußerungen der verschiedenen Naturen auf deren inneren Zusammenhang und ihre Begründung in sinnlich erkennbarer Weise zurückzuführen, sie mit Hilfe des erinnernden musikalischen Motivs zum sofortigen gefühlsmäßigen Aufnehmen zu bringen.

Es ist aber noch zu beachten, daß hier schon die Wortsprache ein wesentlich musikalisches Moment in sich birgt und verlangt, z. B. das schmeichelnde, süßsingende Ver-

langen der Salome, ihr wildes, auf die gleichen Worte und gleichen Tonfall zu stimmendes Fordern von Jochanaans Mund, im Gegensatze dazu dann das getragene, wie ein weihvoller Gesang uns durchdringende Prophetenwort Jochanaans. Auch in dem Zusammenertönen seiner Rufe aus der Cisterne und von Herodes' erregtem Werben um Salomes Tanz liegt eine klangliche Absicht, welche von der Wortsprache nicht erreicht werden kann. Sogar dem Streit der Juden und Nazarener um Jochanaan und den Messias kann die musikalische Form besser gerecht werden, da sie das unablässige, zähe Zusammenbehaupten jedes einzelnen durch ein fugenartiges System ungleich verstärkter und doch geordneter hervortreten lassen kann.

Wie Strauß alle diese Dinge erkannt hat, ihnen nachgegangen und in die tiefsten Absichten des Dichters eingedrungen ist, um sie zu vollster, unmittelbarster Wirkung zu bringen, das ist es, was dies Werk zu einem hervorragenden Dokument seiner dramatischen Begabung macht. Geschaffen aber ist es aus dem tiefen Geiste des ersten Schöpfers des einheitlichen Wortton-dramas, Richard Wagners, und doch so vollkommen unbeeinflußt von dessen Werken.

Auch wenn wir nach diesen mehr das ganze Drama und seine dichterische Absicht betreffenden Beobachtungen unseren Blick auf weitere Einzelheiten werfen, werden wir uns immer wieder der tiefen dramatischen Absichten zu erfreuen haben. — —

Im 1. Takt an der Spitze des Dramas und sehr oft in dessen Verlauf begegnet uns ein Thema, das in seiner einfachsten und häufigsten Form sich folgendermaßen zeigt:

Beispiel XXXVIII.

Seine Bedeutung bleibt uns zum mindesten während der fortlaufenden Handlung so ziemlich ein Rätsel; es dominiert thematisch vor allem in den einleitenden Szenen des Narraboth; aber die Fortführung desselben auch nach Narraboths dramatischer Ausschaltung belehrt uns sicher, daß es ihm als eigentümliches Motiv nicht angehört. Dagegen bleiben wir nicht lange im Unklaren, daß es eine enge Beziehung zu Salome hat. Aber weder ihre Erscheinung, noch ihren Charakter, die Triebfedern ihrer

Handlungen, kann es repräsentieren; denn mit vollkommenster Deutlichkeit sind uns in dieser Aufgabe schon andere prägnante Themata erschienen; auch kann der ausgesprochene kontinuierliche Mollcharakter nicht diesem vollsten Durwesen einer Salome entsprechen. In unseren Gedanken — solche soll ja das Drama, das unmittelbarste Verwirklichung in Lebendigmachung vor unserem Gefühle sein will, gar nicht aufkommen lassen — werden wir aber wieder empfindlich getäuscht durch das gesteigerte Auftreten dieses Themas bei Narraboths Erdolchung, welche Salome doch äußerlich und innerlich vollkommen ignoriert.

Ich glaube, der Schlüssel liegt in den Worten Jochanaans: „durch das Weib kam das Unheil in die Welt" und „zurück, Tochter Sodoms, berühre mich nicht", den einzigen Stellen, wo sich das Thema zu Worten Jochanaans gesellt (Kl. A. S. 53 Z. 1) und schon dadurch eine bevorzugte Bedeutung erhält.

Furchtbare Katastrophen gehen ja von diesem Weibe aus, das durchaus nur seiner innersten Natur folgt, und so gar kein Bewußtsein einer frevlerischen Handlung in die Äußerungen ihres Wesens legt. Diese Katastrophen als die lebendigen Marksteine des Waltens furchtbarer Naturkräfte uns vorzuführen, ist der Zweck des Dramas, und es ist darum leicht begreiflich, daß der dichtende Komponist auf den Gedanken kam, diese Note als seine Absicht zu unterstreichen, und die Schritte, die Fußstapfen dieser entsetzlichen Entwicklung mit einem musikalischen Motive zu bereichern; und doch begab er sich dabei auf einen unrechten Weg.

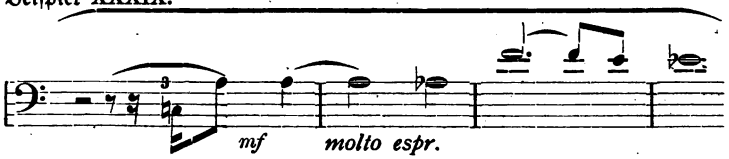
Die dichterische Absicht darf ja nie als solche im Drama hervortreten, insolange ist sie eben unvollkommen verwirklicht; verwirklicht soll sie ja werden, sich also in die dramatischen Vorgänge als zwingende Erscheinungen auflösen und in ihnen sich ohne weiteres verkörpern. Nennt sie der Dichter daher im Drama ausdrücklich, so greift er seiner Aufgabe vor, bringt er eine lediglich verstandesmäßige Schlußfolgerung des überzeugten Zuschauers mitten in seine Beweisführung hinein. Vom musikalisch dramatischen Standpunkte aus entfernt er sich dabei von dem Gebiete der Musik, von der Gefühlswirkung; das Motiv wird hier zum außerdramatischen Sprachorgan des Dichters, nicht des Dramas; es steht nicht mehr unterstützend

mit der Gefühls-, Gedanken- und Erscheinungswelt der Personen und der dramatischen Triebkräfte in Verbindung, und daher muß diese Anordnung, vorausgesetzt, daß wir sie richtig erfaßt haben, als ein Fehlgriff bezeichnet werden.

Als erste Etappe dieser Unheilsentwicklung erscheint die Episode mit Narraboth, die ganze Exposition. Das Motiv ertönt dann, als Salome zuerst auf Jochanaan aufmerksam wird (Kl. A. 20 Z. 1), als sie mit ihm zu sprechen wünscht (Kl. A. 24 Z. 3), bei ihrer ersten sinnlichen Regung („sein Fleisch muß sehr kühl sein"); es flicht sich auch ganz logisch in die beiden gleichartigen Schlußsätze ihres Liebeswerbens um Jochanaans Leib und sein Haar ein; und endlich gibt es nach dem großen Orchestersatz, nach dem Ausdruck von Salomes Triumphheischen, den resümierenden Abschluß des Dichters (Kl. A. 77 Z. 2). Darauf tritt es zunächst seltener auf, es erinnert bei Herodes Worten, wie seltsam es sei, daß sich Narraboth selbst getötet, an das Erlebte zurück (als Antwort des Dichters); eine besondere Bedeutung gewinnt es wieder, als auch mit seinem Schwur Herodes in das Unheil verstrickt wird (Salome: „Willst du mir wirklich alles geben, was ich von dir begehre"), und erreicht seinen Höhepunkt mit Salomes Triumph; sie hält Jochanaans Haupt in ihren Händen und zugleich erfüllt sich das Unheil, das von ihr ausgeht, an ihr selbst; nicht in den Momenten, die mit echter natürlicher Liebesbrunst aus ihrer Seele strömen, sondern in den schrecklichen Ausbrüchen des Dämonischen in diesem von der Natur so üppig bedachten Wesen vernehmen wir das Thema in seiner schließlichen Erfüllung (Kl. A. 181—183, 189); so wurde es von dem Komponisten konsequent, aber dramatisch irrig durch das Werk geführt.

In der ersten Szene mit Narraboth treffen wir ferner ein diesem eigenes Thema.

Beispiel XXXIX.



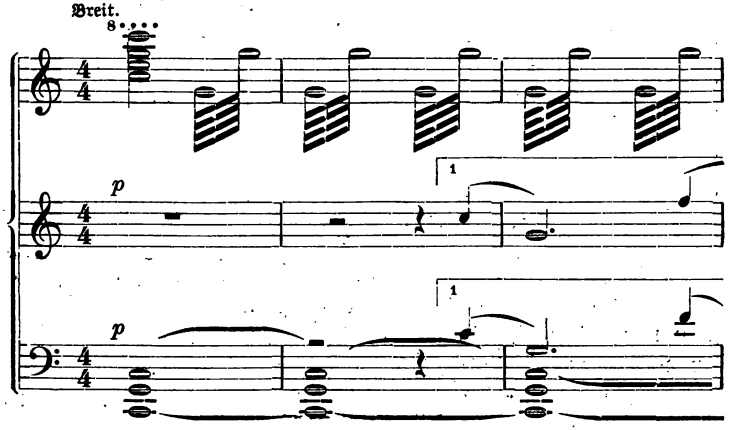
Es ist aus einer leidenschaftlich gedehnten Linie gebildet und will damit Narrabothś unbezwingbar von Salomes Reizen um-

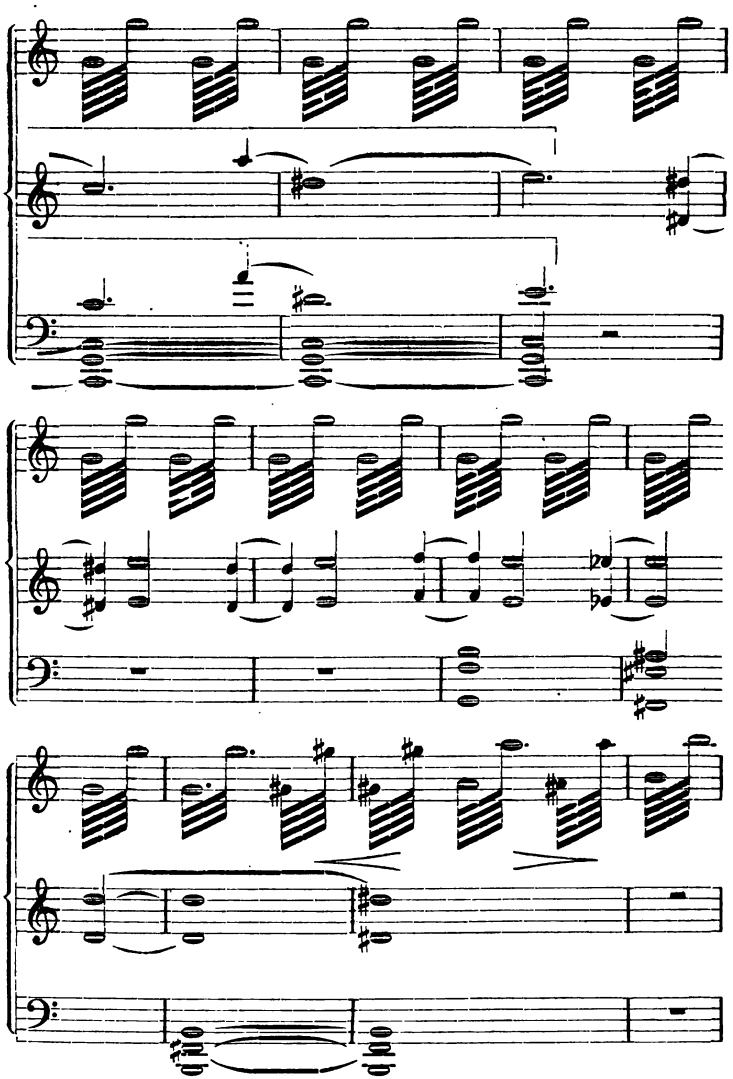
strickte Herzenswallung ausdrücken. Es taucht weiter besonders bei seinen verzweifelten Versuchen auf, Salome dem ihre Sinne ausschweifend erregenden Anblick Jochanaans zu entziehen. Auch nach Narraboths Selbsterdolchung wird es nochmal gebracht, als Herodes den Leichnam erblickt („ich sah seine schmachtenden Augen", Kl. A. 84) und endlich in Salomes Tanz (Kl. A. 141 Z. 2).

Auf Narraboths Befehl, den Propheten der Prinzessin Salome heraufzubringen, folgt ein kurzes Orchesterzwischenspiel, das zunächst mit Salomes Hauptthema beginnt und dieses in eine längere tanzartige Linie ausdehnt (Beispiel XXXIII 3). Diese Periode wird wiederholt und dann folgt das feierliche Thema Jochanaans. Wir vernehmen da zunächst Salomes Triumph, mit ihrer hinreißenden Erscheinung und Verführungskunst Narraboths Widerstand gebrochen zu haben. Ihr Gedanke schweift dann zu Jochanaan, von dem sie bisher nur die machtvolle Stimme vernommen.

Nun sucht sie in ihrer erregten Erwartung (Kl. A. 33 Z. 5) sich ein Bild seiner ganzen Gestalt zu formen; zwar ist ihr die kommende Erscheinung noch unklar, aber es wird etwas Übermächtiges sein, ein Mann, noch jung, der aus elendestem Dasein unbegreiflich wundervolle Worte tönen läßt, der, obwohl in der Gewalt des Tetrarchen, es wagt, Herodias zu schmähen, und doch vom Tetrarchen gefürchtet wird. Und hiebei tritt nun ein neues, äußerst wichtiges Motiv auf, aus markierten niederdrückenden Quartenverbindungen bestehend (Beispiel XXXX 1).

Beispiel XXXX.





Während das schon bekannte Thema (Beispiel XXIX) Jochanaans heilig reines geweihtes Wesen und Wort ausdrückt, steht mit obigem Motiv vor uns der alttestamentarische Prophet, der Sendbote der Gottheit selbst, das göttliche Strafgericht verkündend, unnahbar, Ehrfurcht und Zerknirschung und

Schrecken zugleich erweckend — in dieser asketischen, jammervollen Gestalt.*)

In dem Orchesterzwischenspiel tritt das Thema erst als eine Ahnung von Salomes Erwartung auf. Bezeichnend ist, daß Strauß hier die Motive ihrer Sinnlichkeit (Beispiel XXXVI) aber noch nicht in Vorahnung bringt, weil sie dieses Gefühl in ihre Erwartung noch gar nicht aufgenommen hat; sie gelangt vielmehr nur zu einem Vorgefühl ekstatischer befriedigter Gefühlserregung (Andeutung von Beispiel XXXV; Kl. A. 34 Z. 3). Die verschiedenen Motive kreuzen sich und stürmen in wilder Orgie dahin, wie die Bilder ihrer Phantasie, um sich dann bis zum Eintritt Jochanaans in spannender Erwartung milde zu besänftigen.

Mit dem unvergeßlichen C-dur, in das Jochanaans Reinheitsthema aus Es-moll mächtig hinausschreitet, erscheint nun Jochanaan; Salome vergleicht sein Bild mit dem von ihr erwarteten, und in der Tat das Mächtige seiner Gestalt erfaßt sie mit wunderbarer Kraft und zwingt sie, vor ihm zurückzuweichen (Thema Beispiel XXXX in den Holzbläsern unter dem Tremolo der Streicher). Das Thema klingt unter dem fortgesetzten Tremolo in langsam sich hin und herziehende halbe Noten aus, die schließlich ihren Weg in reines H-dur hinausfinden. Salome selbst gibt uns am Schlusse des Dramas den Aufschluß, was sich hier in ihr bewegte. Unter Wiederholung dieser musikalischen Folge spricht sie dort: „und wenn ich dich ansah, hörte ich geheimnisvolle Musik." Das Gewaltige, Übermächtige Jochanaans, das selbst sie zurückweichen machte, geht in reinste Harmonie mit ihren innersten Gefühlen über, es beschleicht sie ein prickelnder Zauber, der zur wohligen Empfindung wird. Dies ist der Gehalt dieser merkwürdigen Stelle. Und erst aus dieser vollen, zauberisch geheimnisvollen Gefangenschaft löst sich dann in weiterer Entwicklung ihr Sinnenreiz, ihre Lust, aus.

Es ist höchst bewundernswert, wie es Strauß empfunden hat, daß gerade das Überragende, Furchtbare des Jochanaan, weil es eine innerliche Aufwühlung erzeugt, bei Salome, deren

*) Die Instrumentation des Motivs, klagende Holzbläser oder helle Trompeten oder mächtige Posaunen heben bald die eine, bald die andere Wirkung dieser Gestalt hervor.

Gefühlserregung unzertrennlich von sinnlicher Reizung ist, sofort auch diesen sinnlichen Trieb in Schwingung versetzt. Auch die musikalische Wiedergabe dieses Gedankens ist Strauß geglückt: Als Jochanaan von dem gesprochen, der „in den Häusern der Könige gekündet hat", ist Salome noch von seiner Erscheinung gebannt (Beispiel XXXX in den Trompeten; Kl. A. 36 Z. 3—5). Doch bereits ihre Frage „von wem spricht er?" stimmt nicht mehr mit ihrer inneren Gefühlsbewegung überein, die schon vom Stachel eines sinnlichen Verlangens, ihr freilich noch unbewußt, getrieben wird (Beispiel XXXVI). Noch deutlicher wiederholt sich dies, als Salome, trotzdem sie bei Jochanaans Schmährufen gegen ihre Mutter in die Worte „er ist schrecklich, er ist wirklich schrecklich" ausbricht, ihre Augen aus innerster Lust über seine Gestalt gleiten läßt (Kl. A. 41 Z. 1). Immer stärker tritt dieses Thema ihres Lustempfindens nun hervor, bis ihr Gefühl sich leise auch über ihre Lippen schleicht: „ich möchte ihn näher beseh'n" (Kl. A. 43 Z. 2 u. 3).*)

Salome fühlt das ganze Glück ihres Verlangens, bis sie es endlich ausspricht: „ich bin verliebt in deinen Leib." Jetzt ist sie zur vollsten Übereinstimmung ihrer Gefühle und ihrer Worte gekommen. Weich und singend klingt ihr süßes Begehren (Beispiel XXXVI, in das auch ihre Worte eingekleidet sind) und hebt sich zu vollstem, wonnig sie umfassenden Glücksgefühl. (Es reiht sich nun die schon in dem Orchesterzwischenspiel angedeutete Phrase Beispiel XXXV, prächtig von den Violinen getragen, in voller Ausdehnung an.)

Salomes hier beginnende Werbung zerfällt in drei Abschnitte:

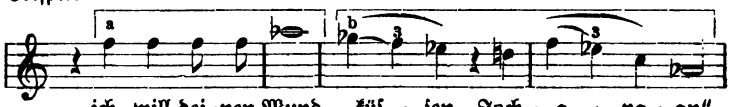
„ich bin verliebt in deinen Leib . . . . ."
„in dein Haar bin ich verliebt . . . . .".
„deinen Mund begehre ich . . . . ."

*) Als Jochanaan von Herodias sprach, die sich den wildesten Lüsten hingegeben, hat das Orchester das schon erwähnte Thema (Beispiel XXXII) gebracht. Dieses ertönt nun auch, als er den aufreizenden Blick Salomes auf sich ruhen fühlt; die Antwort auf seine Worte: „ich weiß nicht, wer sie ist, ich will nicht wissen, wer sie ist," gibt ihm jetzt dieses Motiv; sie ist die Tochter wildester Fleischeslust. Es begleitet dann auch Salomes in dieser Lust sich bewegendes Hingebungsverlangen an Jochanaan (Kl. A. 47).

In den beiden ersten Abschnitten spielt Salome mit ihren Reizen, noch weiß sie nicht, auf welchen Widerstand sie trifft; sie glaubt sich, da zum erstenmale sie sich einem Mann mit ihrer Liebe, mit ihrer Verführung nähert, ihres Erfolges gewiß. Dies drückt sich in der berechnet gleichartigen textlichen wie musikalischen Gestaltung des Anfangs und Abschlusses der beiden ersten Abschnitte aus (vgl. Kl. A. 50 Z. 1 mit 55 Z. 2 und 52 Z. 2 und 3 mit 58 Z. 2, 3, 4 „laß mich ihn berühren, deinen Leib . . . . laß mich es berühren, dein Haar . . . ."). Auf die jedesmalige Zurückweisung Jochanaans folgt dann die mit raffinierter Kunst ausgesprochene Wegwerfung und Verschmähung des eben von ihr Begehrten („dein Leib ist grauenvoll . . . . dein Haar ist gräßlich"). Doch diese scheinbar gleichartigen Stellen hat der Komponist in voller künstlerischer Erwägung nicht mehr gleichartig gestaltet, weil bei der zweiten bereits Salomes Kunst und Selbstüberwindung vor ihrem wildesten Begehren unterliegt, mit dem sie in das ununterbrochene leidenschaftliche Verlangen nach Jochanaans Mund ausbricht. Während Salome bei der Schmähung von Jochanaans Leib auch ihr Gefühl mit den gesucht häßlichen Worten in Einklang zu bringen sucht, wie das die mißklingende Verzerrung der vorherigen Themata ausdrückt, findet sie im zweiten Falle vor dem starken Wallen ihres Blutes auch nicht mehr so gräßliche Worte; rascher wendet sie sich zu neuem Verlangen: Jochanaans Mund begehrt sie, von dem so hohe, heilige Worte geflossen; ihn stellt sie sich auch als eine Quelle sinnlichsten Reizes vor (Verbindung von Beispiel XXIX und XXXII; Kl. A. 60 Z. 2 und 3). Sie gerät außer sich in ihrer schwärmerischen Leidenschaft, die in gespannteste Erwartung süßester Befriedigung ausklingt. Und erst als Jochanaan, wenn auch selbst im innersten von Schauder erschüttert, sie wieder zurückstößt, bricht sie in tolle, wütende Erregung aus, die mit ihrem vorhergegangenen tief und echt glühenden Verlangen nichts mehr gemein hat.

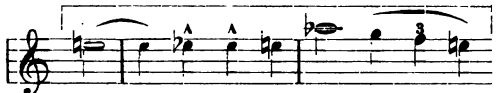
Auch das musikalische Thema wird nun von einem neuen abgelöst. Salome ist nur von dem Gedanken beherrscht, Jochanaans Kuß zu erlangen, und wie sie keine anderen Worte mehr finden kann, als

Beiſpiel XXXXI.



unfähig, dies noch in ein weiteres verführeriſches Bild zu kleiden, ſo iſt es auch immer dasſelbe Thema (Beiſpiel XXXXIa und b), auf welches dieſe Worte geſetzt ſind und welches vom Orcheſter fortan durchgeführt wird. Und jedesmal, nachdem ſie es ihm ins Geſicht gerufen, harrt ſie erwartungsvoll ſeines Unterliegens, ſeines Gewährens, und nimmt mit nur umſo größerer Wucht ihren Anſturm von neuem auf. Das Thema hier iſt eines der treffendſten, die man überhaupt finden kann. Die Triolen darin bringen das Wilde, das ſie wie ein Gießbach durchpoltert, zu ungeheuerſter Deutlichkeit heraus; die Viertelspauſe dazwiſchen läßt ſie noch abgeriſſener, mehr hervorgeſchleudert erſcheinen. Zwiſchen den einzelnen Rufen, die jeweils in höhere Tonlagen ſchreiten, liegt nur ihr unverwandtes Erwarten der Antwort. So ſteigert ſich das Thema zu immer größerer Leidenſchaft; nur einmal ſcheint Salome, an der Grenze der Verzweiflung, zu ermatten. (Die gleichen Noten des Themas ſinken um einen halben Ton.)

Beiſpiel XXXXII.



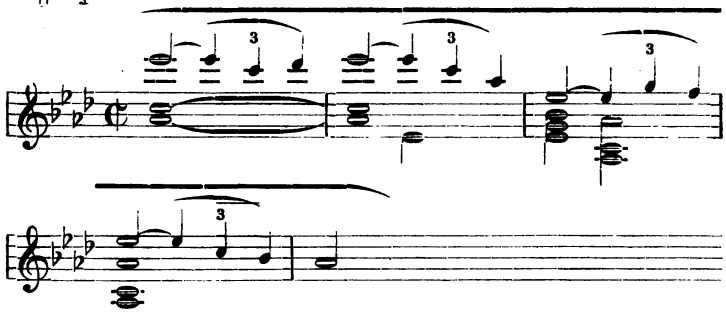
Ja, als Salome auch keine Worte mehr hervorbringen kann, da arbeitet ſich das Thema unbeirrt allein im Orcheſter fort: es ertönt während Jochanaans Hinweiſung auf Chriſtus und während ſeines Fluches und ergänzt ſo notwendig das ſtumme Spiel Salomes. Ihre Wildheit konnte nicht einmal von Narraboths Selbſterdolchung berührt werden; ſie nimmt es nicht wahr, ihre Sinnlichkeit wird davon nicht geſtört (heftiges Abwärtsſchreiten von Thema Beiſpiel XXXVIII und Miterklingen von Thema Beiſpiel XXXII, deſſen letzte Noten von den Bäſſen wie in einem wütenden letzten Anlauf zu neuem Verſuch mehrmals wiederholt werden.)

Ein einziger kurzer Moment der Ruhe unterbricht das

wilde Treiben, als Jochanaan von Christus kündet: „er ist in einem Nachen auf dem See von Galiläa und redet zu seinen Jüngern".

Der Gegensatz dieser Ruhe und der heiligen Weihe seiner Worte gegen das vorausgegangene sinnentolle Gebahren der Salome ist so ungeheuer, daß sogar ihr Verlangen (und damit auch ihr Thema, Beispiel XXXXI) für einen Augenblick niedergedrückt wird. Die Stelle ist, nicht allein wegen dieses Gegensatzes, von überwältigender Schönheit und Kraft der Empfindung. Jochanaans Vision von Christus, des Sündenverzeihers, Erscheinen zaubert uns diese Musik tief ins Herz. Die Güte dieses Gottes, dessen tiefster Schmerz die Sünde, dessen höchstes Glück Vergebung und Milde ist, konnte nicht herrlicher zu Musik werden, wie mit dem zarten Thema der Violinen.

Beispiel XXXXIII.



Und wer sieht bei den Worten: „und rufe ihn beim Namen" mit der Trompetenfanfare des Orchesters nicht den glorienumstrahlten Heiland nahen?

Beispiel XXXXIV.

Um wie viel niederschmetternder ist es nach dieser Stelle, wenn der heilige Mann seine Gnadenverheißung nun in den ewigen Fluch*) verwandelt? Es gibt wahrlich kaum eine Szene wie diese, und keinen Orchestersatz wie den darauffolgenden

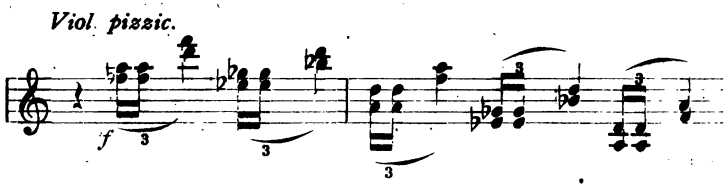
*) Während seines letzten Fluches setzt das Orchester plötzlich vollkommen aus, um dann mit äußerster Wucht das Cis-moll zu bringen.

(Kl. A. 73 ff., vgl. S. 63), der von größerer dramatischer Wucht wäre oder gedacht werden kann. (Wir haben dieses Orchesterzwischenspieles und des folgenden Auftretens des Herodes mit den dabei charakteristischen Motiven schon gedacht.) —

Herodes wird im Bewußtsein all seiner schon verübten Schuld von Wahnideen verfolgt: Wiederholt glaubt er sich von eisigem Wind durchfrostet und unter dem Luftdruck großer rauschender Flügel. Es war angezeigt, dieses für sein Wesen bezeichnende Gefühl auch musikalisch zu stärkerer Deutlichkeit zu bringen; das Rauschen des Windes wird hier berechtigt tonmalerisch durch einen auf- und wieder absteigenden chromatischen Gang nachgeahmt; heftige Baßschläge der Pauken verstärken die beunruhigende Wirkung. Das dramatisch bedeutungsvollste aber sagt uns das Orchester dadurch, daß es uns in Herodes' Seele hineinblicken läßt, die von Angst vor dem Strafgericht zernagt wird und dessen Vollstrecker in dem seltsamen Mann in der Cisterne erblickt. Will er es auch nicht glauben, von Lust nach neuem verbrecherischen Genuß getrieben, so wagt er doch nicht, seinen Feind zu vernichten: Das Thema des Propheten (Beispiel XXXX 1), das wie mächtige langsame Flügelschläge einherwogt, sagt uns dies.

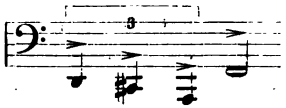
Des Herodes Bemühungen um Salomes Gunst werden durch den Streit der Juden um Jochanaan unterbrochen. Diese Szene bildet sowohl ein wirksames, dramatisch retardierendes Moment, als es auch dazu dient, einen Einblick in die merkwürdigen religiösen Anschauungen der Zeit und Umgebung des Herodes zu gewähren; sie sind ja auch für dessen eigenes schwankendes Verhalten gegen Jochanaan charakteristisch. Auch für den Musiker bot sich hier Gelegenheit zu starker Kontrastwirkung des wilden Durcheinanderzeterns der Juden gegenüber den Kündungsworten des Jochanaan aus der Cisterne und den emphatischen Äußerungen der Nazarener. Die Judenszene baut sich auf zwei Themata auf, die schon früher, als man den Lärm der beim Gastmahl streitenden Juden heraushörte, bekannt wurden. Das eine soll in Verbindung mit anderen thematischen Bildungen nur klanglich wirken, das kreischende, geifernde, widerliche dieses im jüdischen Jargon geführten Gezänkes wiedergeben.

Beiſpiel XXXXV.



Das andere ſoll, als kurzes Fugenthema,

Beiſpiel XXXXVI.



dazu dienen, das zähe unbekümmerte Behaupten, für das die Fugenform ja ganz beſonders geeignet iſt, recht deutlich zu machen; es bricht ſich immer, ſchließlich mittels der Poſaunen, Bahn durch den wirren Lärm. Die Juden bringen in ihrem Streite anfangs einzeln ihre Behauptungen vor, wer und was Jochanaan ſei, um ſie dann gegen einander feſtzuhalten und einander immer wieder, nur ſtets gereizter, in die Ohren zu ſchreien. Dieſe einzelnen Behauptungen ſind muſikaliſch ſehr charakteriſtiſch geſetzt und vorzüglich ſkandiert; ſie bleiben ſich faſt ſtets gleich, nur ſteigen ſie immer mehr nach der Höhe. Schließlich gibt dies einen chaotiſchen Lärm, von dem ſich hierauf kriſtallklar die Stimme Jochanaans abhebt („Siehe, der Tag iſt nahe"). Die ſchwärmeriſchen Erzählungen der Nazarener von den Wundern des Meſſias bewegen ſich dann in der Ton- und Motivwelt des Jochanaan. Wieder hören wir da das herrliche Thema von Chriſti Liebeswirken (Beiſpiel XXXXIII; Kl. A. 114 Z. 2), an das ſich eine neue getragene Melodie des Orcheſters anſchließt (Kl. A. 115 Z. 2 ff.).

Die Schürzung des Konfliktes ſchreitet vor: gleichzeitig hören wir Jochanaan predigen, Herodias in ohnmächtiger Wut ſich ereifern und Herodes ſich um Salomes Gunſt und ihren Tanz bemühen, bis er ſich zu dem Verſprechen verſteigt, ihr dafür jeglichen Wunſch zu erfüllen. In dieſem Augenblicke äußerſter Spannung tritt die Muſik in ſtarke Diskretion zurück, ſowohl klanglich als thematiſch, ſie will uns ganz auf die verfänglichen Worte Salomes aufhorchen laſſen, ohne uns aber hier,

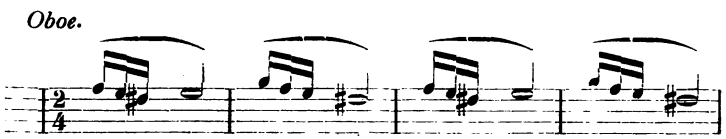
in kluger Berechnung, deren geheimen Sinn, Jochanaans Tod, schon zu verraten. Denn gerade in diesem Geheimnis liegt die Wirkung der ganzen späteren Vorgänge. Diese Spannung, die auch beim Ausspruch ihres Wunsches sich wiederholt, wird hier wie dort durch einen langen, leisen Triller der Flöte gehalten. Auf des Herodes Eid folgt, bis sich Salome zum Tanze bereit erklärt, noch eine kurze Verzögerung; Herodes fühlt nach einem schwärmerischen Ausbruch von Glücksgefühl wieder jenen unheimlichen Frost wie von eisigem Wind, der auch hier in gleicher musikalischer Art wie früher wiedergegeben wird (Kl. A. 129).

Für Salomes Tanz nun erwuchs dem Komponisten die Aufgabe, die Begleitungsmusik zur Tanzbewegung mit den dramatischen Vorgängen im Innern Salomes zu verbinden. Man kann sagen, daß diese letztere Seite erst von ihm richtig entdeckt wurde. Denn ein bloßes Nähern an Jochanaans Cisterne mit entsprechender kurzer Geste — das äußerste, was eine Künstlerin ohne motivische dramatische Musik hier andeuten kann — genügt nicht, kann zudem in der Szene nur ganz vorübergehend versucht werden, während Strauß diesen inneren Teil des Tanzes zur Hauptsache erhob.

Wir müssen hier die reinen Tanzthemata von den dramatischen Motiven trennen.

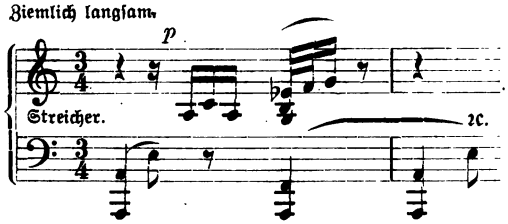
Das erste Tanzthema, das auch den Abschluß bildet, ist ein ungeheuer wilder, wirbelnder Rhythmus, der noch durch die Beiziehung verschiedener Schlaginstrumente verstärkt wird: er soll hier am Anfang die Stimmung hervorrufen, jenes ekstatische Gefühl, das den Orientalen erst beim rasendsten, fast wahnsinnigen Tanztaumel erfaßt und das daher ganz richtig in solcher Bewegung den Schluß von Salomes Tanz bildet. Aber auch die in ihrer Melancholie so stark sinnlich wirkenden, sanft wiegenden Rhythmen schleichen sich dabei schon ein.

Beispiel XXXXVII.



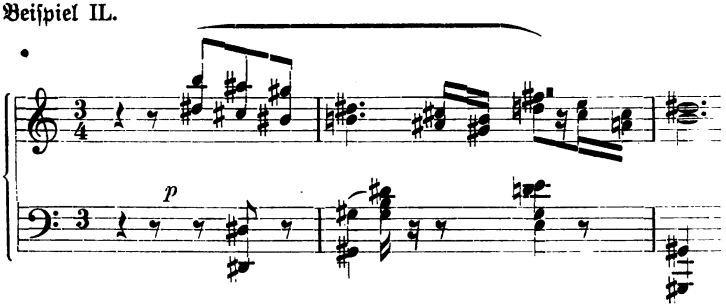
Mit dem Haupttanzthema

Beispiel XXXXVIII.



gibt dann Salome den Musikern das Zeichen zum eigentlichen Beginn. Die beiden angeführten Themata beherrschen den ersten Teil, der in wiegenden Bewegungen des Körpers und der Schleier besteht. Ihnen folgt die Musik auch mit weiteren neuen Figuren, z. B. Buchstabe F und G, denen genau Hin- und Herbewegungen und Posen entsprechen müssen. Mit dem Einsetzen der vollen Streichergruppe bei dem poco accelerando im $^2/_4$-Takt scheint Salome in einen längeren Tanzrhythmus übergehen zu wollen, unterbricht ihn aber wieder rasch. Da beginnen ihre Gedanken an Jochanaan: Thema Beispiel XXXV will leise anheben in den Violinen, aber der Tanzrhythmus zehrt es sogleich wieder auf (3 Takte vor Buchstabe C Abreißen vor der Sechzehntels-Pause).

Beispiel IL.



Die angeregten Gedanken kehren aber wieder; zunächst vernehmen wir das Prophetenthema (Buchst. M., Beisp. XXXX) und unmittelbar darauf in starker Hervorhebung das ihres Forderns von Jochanaans Mund (Beisp. XXXXI). Nach kurzer Besänftigung fährt leidenschaftlich Narraboths Thema dazwischen, endlich klingen diese Gedanken wieder in die Form von Beispiel IL aus. Es war eine kurze Unterbrechung ihrer Tanz-

bewegungen; sie dachte des Erlebten mit Unlust, doch nicht mit ganz leidenschaftlicher Seele, es trat wie ein verschwimmendes Bild vor sie hin. Bei Buchstabe P. widmet sie sich wieder ganz dem Tanze, um dann in den vollen, runden Rhythmus lang wogender Bewegung überzugehen; ein neues, äußerst melodisches Tanzthema, von sämtlichen Streichern vorgetragen, setzt ein und bewegt sich immer fließender und vollsaftiger durch verschiedene Tonarten. Gleich als hätte dieser feste Rhythmus auch ihre Seelenregungen wieder in Einklang gebracht, sie in die großen Linien ihrer Liebesleidenschaft hineingedrängt, so heben nun jene ausdrucksvollen Themata an, mit welchen sie ihr ganzes tiefsinnliches Liebessehnen in Werbung um Jochanaans Leib geoffenbart (Beispiel XXXXV, XXXXVI). Sicherlich, es ist das Wohlige, Schönheitslusterweckende, das von Anbeginn und überall den Tanz zu etwas festlichem für unsere schönheitsuchende Seele macht, und das darum unserer schönheitvollsten Regung, der sinnlichen Liebe, so schwesterlich nahe tritt. Es mußte ihrem jetzigen Ausbruch daher auch der rhythmisch vollendetste Teil des Tanzes vorausgehen. Die Idealität dieser Stellen, glaube ich, legt es nahe, daß sich Salome hier nicht an die Cisterne begibt, es würde damit ein nicht logischer realistischer Zug hereingebracht (es erscheint hier ja auch nicht ihr wütendes Begehrensthema), sie bewegt sich durchaus nur in den Schwingungen ihrer Seele, sie tanzt ihre Gefühle. Ihr Tanz löst sich hier vollkommen von der gewöhnlichen Form, wie sie von den Musikanten begleitet wird, los und wird zu einer ungeheuer großen Fantasie in voller Freiheit der Bewegung. Erst nach ihrer Beruhigung hebt in Musik und Bewegung wieder die alte Tanzform an (Buchstabe V.), aber fließender, wohliger; sie geht dann auch zu dem angenehmen Rhythmus des schon von früher bekannten Themas (Beispiel XXXIV) über und nähert sich nun dem Schlusse, welcher in einem rasenden Wirbel besteht, der sich sinnlos bis zur unmittelbaren Ohnmacht steigert. Von jetzt ab hat auch das realistische hervorzutreten, alles drängt auf den Moment hin, wo Salome an den Rand der Cisterne tritt und in Vorahnung den Kuß von Jochanaans totem Mund nimmt. Sämtliche Tanzthemata türmen sich aufeinander und jagen immer mehr beschleunigt im $^2/_4$-Takt dahin, sie reißen in ihrem Taumel auch das Prophetenthema mit sich fort. Salome tanzt der Cisterne

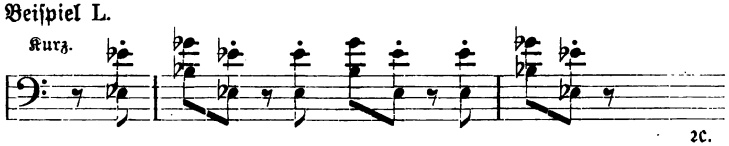
zu, wie einem Opfer, dessen sie sich in rasender Lust erfreut. In stärkstem, in sich noch gesteigertem fortissimo setzt das Orchester plötzlich mit einer Generalpause aus; und dann bricht Salome in wilden Triumph aus. Am Rande der Cisterne tanzt sie nun auf ihr Liebeslustthema (Beispiel XXXV). Restlos enthüllt — so schwebt es dem Dichter wohl vor — spreizt sie ihren lustbebenden Leib den Wonnen ihrer Einbildungskraft entgegen. Jochanaan wird ihr gehören, so jauchzt es in ihr in dämonischer Lust und klingt es ihr in bachantischem Jubel im Ohr — und sie wird ihn küssen. Plötzlich verstummt alles bis auf jenen bekannten Flötentriller; aber nun hebt sich davon ihr Sinnlichkeitsthema (Beispiel XXXVI) ab, in E-moll, nicht warm und wohlig, sondern kalt, schaurig, wie der Kuß auf einen toten Mund. (Genau in derselben Form wiederholt sich diese Stelle dann später, als sie den Mund wirklich küßt.) Als unbefangenem Zuschauer wird uns dies hier noch nicht klar, aber das ahnende Gefühl eines schaurigen Ausganges dieses Kampfes von Jochanaan und Salome wird uns in diesem Augenblicke sicher aufsteigen.

Nach Salomes Tanz wird die Erfüllung ihrer Belohnung in spannender Weise noch einmal verzögert. Herodes selbst, im Überschwange seines Befriedigungsgefühls, unterbricht sie beim Aussprechen ihres Wunsches. Um die Spannung zu reizen, läßt uns der Komponist hier durch das Thema von Salomes sinnlichem Begehren (Beispiel XXXVI) bereits darauf raten, daß sich ihr Wunsch auf Jochanaan bezieht, also jedenfalls eine ganz andere Richtung hat, als Herodes erwartet. Als sie dann lächelnd mit süßer Stimme Jochanaans Kopf begehrt, da wirkt dies mit furchtbarer Wucht; wie Keulenschläge (Kl. A. 153 Z. 1) trifft dieser Ausgang des Herodes Gewissen, er kann und will es ihr nicht glauben. Erneut sieht Salome ihr Begehren nach Jochanaans Mund unerfüllt und wieder muß sie ihn mit aller Gewalt fordern wie ehedem von Jochanaan selbst (Beispiel XXXXI; Kl. A. 154 Z. 1 u. 2, 161 Z. 2, 165 Z. 1, 167 Z. 2, 173 Z. 2). Ihrem wilden Bestehen auf dem Eide unterliegt Herodes: er liefert ihr Jochanaan aus. Als ihm Herodias den Todesring vom Finger zieht, da jubelt Salome im Triumph des erfüllten Begehrens, der sicheren Befriedigung ihrer Lust (Beispiel XXXVI ff. in rasender Aufeinanderfolge). Herodes aber denkt an das Ende dieser Dinge, das ihm in schrecklicher Weise von Jochanaan schon

prophezeit worden. (Diesen Sinn hat offenbar das Miterklingen von Jochanaans Thema Beispiel XXIX, Kl. A. 175 Z. 5 und 176 Z. 1 und 2.)

Salome lauscht an der Cisterne, kein Laut läßt sich vernehmen. Strauß erzielte hier eine besondere Wirkung nicht durch völliges Schweigen der Musik, wie er es z. B. in „Feuersnot" beim Erlöschen und Wiederentflammen des Feuers mittels der Generalpausen getan hat; er hält vielmehr im pianissimo der Bässe einen Ton ununterbrochen fest, der durch seine Tiefe vollständig seine Bestimmtheit verliert. In der Tat löst gerade dieser unbestimmte Ton eine starke Wirkung aus; wir glauben ja oft, wenn wir in voller Stille gespannt auf einen bestimmten Laut warten, ein ungewisses Brausen zu vernehmen und vermeinen den erwarteten Laut schon zu hören, wenn es auch nur der Pulsschlag unserer erregten Fantasie ist. Ein ganz eigenartig akzentuierter Ton hebt sich wiederholt von jenem dumpfen Summen ab, wie ächzendes Gurgeln (diese eigene Färbung wird dadurch erzielt, daß dieses b ein kaum mehr erreichbar hoher Ton des Basses ist): Salome vermeint ein angstvolles Stöhnen des todesnahen Jochanaan zu vernehmen. In ihrem Gehirn bildet denn auch der Ton des Beilschlages einen bestimmten Laut, der immer pochender in ihrem Blute hämmert.

Beispiel L.



Einen Moment gerät sie in Wut über die Verzögerung (Kl. A. 177 Z. 5), dann ist wieder die unheimliche Stille mit ihrem unbestimmten Summen und Brausen. Ein kurzer heftiger Schlag auf dem tiefen es unterbricht sie; wiederum ist es still. Salome glaubt, der Henker habe das Schwert fallen lassen, eingeschüchtert von den Worten Jochanaans (dazu dessen Thema Beispiel XXIX). Unter dem ständigen Forthämmern ihres die Enthauptung heischenden Fieberblutes (Beispiel L) steigert sich ihre Ungeduld zur Raserei; da bricht das Orchester plötzlich in fortissimo ab, nur die Bässe und die große Trommel spielen ihr Tremolo fort — der Arm des Henkers hebt sich aus der Cisterne heraus, Jochanaans Kopf in einer Silberschüssel heraufreichend.

Diese letzte Szene der Salome mit dem Haupte Jochanaans ist nun das Meisterwerk des tonvermählten Dichters. In ihr klärt sich das menschliche Problem der Salome, zwingt uns der Dichter zur Übereinstimmung mit seiner Absicht in der Lösung des dramatischen Konfliktes.

Mancher wird sich in dem Musikdrama Salome an Eindrücke zurückerinnern, die er von dem Wortdrama und vielleicht auch verschiedenen bildlichen Darstellungen fortgetragen;*) ich denke in letzter Hinsicht vor allem an ein Bild von L. Corinth, das, was den novellistischen Teil desselben anlangt, reichlich brutal ist. Man konnte beim Wortdrama im Momente, da Salome von des Herodes Soldaten erschlagen wird, nur das Gefühl der Erlösung von einem ekelerregenden Anblick empfinden, wie auch jene Abbildungen (Stucks jüngste Salome sicher ausgenommen) nur den Gegensatz des rohen Vorganges: höchstes Wollustgefühl eines Weibes beim Anblick des abgeschlagenen Hauptes, mit malerischen Mitteln verstärken wollten.

Nein, das Problem der Salome liegt in der Vereinigung von höchster Empfindsamkeit der weiblichen Seele, von höchstem Rhythmus selbst in der Sünde, in vollkommenster Nacktheit der erdentsprossten Natur; es ist das Weib, das sich ganz sich selbst hingibt, das nichts außer sich kennt; es stößt dabei gegen unsere von Jahrhunderte langem Willen gegründeten Gesetze, es muß ihnen unterliegen; aber der Schönheit, die trotzdem von ihrem selbstherrlichen Rhythmus ausstrahlt, und darum unseres Mitempfindens, fern von jedem Ekel, kann sie nicht verlustig gehen. Von ihr zu uns weht ein fremder, schwüler Hauch, der Fieberhitze durch die Adern treibt, den wir in Bangigkeit von uns abhalten möchten, und der uns die abwehrende Bewegung der

*) Von diesen irrigen Auffassungen vermochten sich auch die Verfasser der erwähnten Besprechungen in der „Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft“ nicht mehr frei zu machen und kamen daher zu dem Schlusse, daß eine musikalische Darstellung des Scheußlichen, Perversen nicht möglich sei, Straußens Musik da, wo sie auch schon zu wirklicher Größe und ungeheuerster Macht sich zu erheben scheint (vor allem letzte Szene der Salome), ganz aus dem Charakter des Stoffes falle. Vielleicht aber stehen sie auch prinzipiell auf dem Standpunkte, daß die echte Sinnlichkeit mit der Kunst nichts gemein haben könne und vom Tageslicht nicht getroffen werden dürfe.

Hand, des Fächers, doch nicht tun läßt; wir atmen auf, wenn dieser Hauch vorbei; die glühenden Fantasien aber, in die er uns hineinzog, lassen uns das schaurig süße Erinnern nicht vertreiben.

Auf diese dichterische Höhe Salome wieder gebracht zu haben, das ist das unvergängliche Verdienst von Rich. Strauß, der hier im wahren Sinne dem Wortdichter die Hand reichte. Glaubten wir bisher nicht, daß selbst Herodes gleich uns nun an diesem Weibe Ekel empfinde? Da sympatisierten wir mit ihm und waren ihm dankbar, daß er diese menschliche Ausgeburt dem Tode überlieferte. Ist dieser Herodes nicht vielmehr auch in diesem Augenblicke noch der elende, verachtenswerte Schwächling? Seine Furcht vor dem „Erdgeist" in diesem Weibe treibt den Kulturwüstling zum Todesbefehl; er kann nicht der weise Richter sein, der unsere Sitten- und Lebensordnung von diesem schrecklichen Geschöpf befreite; er zerstört nur, ohne etwas aufzurichten; nicht in dem Augenblicke, da Salome ihres erfüllten Wunsches triumphiert, da sie das Gräßliche beginnt, ihre wollüstige Rache an dem toten Haupte anzustacheln, nicht da läßt er sie töten, sondern als sie in überreich geschwellten Wogen höchsten, leidenschaftlichsten Sinnesglücks sich badet, als sie in schönster Sünde tanzt. Das Gräßliche ging in vollendete Harmonie auf, und diese wird von Herodes zerstört: aus wundervollstem Schwingen der im Höhepunkte dahinrauschenden Musik reißt uns jäh das häßliche, unharmonische Aufschreien des Herodes: „man töte dieses Weib." Und Salomes Tod wird uns nicht eine Erlösung, sondern ein Schmerz, eine Zerstörung, ein bedauernswertes Schicksal, das selbst hier noch Mitleid weckt.

Hat Strauß hier etwa die Dichtung, den Vorgang idealisiert, oder brachte letzteres allein schon die Vertonung als solche mit sich?

Die Musik wurde gerade durch unsere neuesten Meister zu jeglichem Ausdrucks- und Wirkungsvermögen gebracht, und der Musik als absolutem Wohlklangmittel hat Strauß noch nie eine Konzession gemacht. Auch hier ist er nur dem Dichter gefolgt, ja, er brachte ihn eigentlich erst zum richtigen Verständnis.

Salomes Worte und Handlungen in dieser letzten Szene werden von den beiden Haupttrieben ihres Wesens bewegt; einmal von der dämonischen, rücksichtslosen Hingabe an ihren eigenen Willen, der gerade in dem Ungewöhnlichen, selbst im Abschreckenden

seine Befriedigung findet. Diese Regung kommt im ersten Augenblick, da Salome die Schüssel mit Jochanaans Haupt ergriffen, zum Ausdruck, als Ergebnis ihres vorangegangenen wildungeduldigen Forderns: Triumph ihrer Macht, ihres Willens.

In ekstatischer Ausholung von furchtbarer Wucht und dämonischem Ausdruck des Entsetzlichen schreitet das Orchester hinauf nach jenem Cis-moll und dem Thema von Salomes zurückgestoßener verfluchter Liebesgier und zugleich ihres Siegesdranges. „Ich werde ihn nun küssen!" ruft sie hinaus als Siegerin in ihrem wütenden Kampf gegen Jochanaans Fluch. Jenes Thema (Beispiel XXXVI, in Cis-moll, dann in F-moll), das uns von Jochanaans Fluch her noch so furchtbar in den Ohren klingt, wird jetzt in höhnendem Triumph zu ihrem Siegesruf (Kl. A. 182 Z. 3—6). Vor ihrem Willen verschwindet der Prophet, der schreckliche, gewaltige, seine Feueraugen sind erloschen, seine Gotteszunge abgeschnitten (Thema Beisp. XXXX, in rascher Folge mit einem verzerrenden Anhängsel; vgl. Kl. A. 182 Z. 3 Takt 2, Z. 6 Takt 2). Ihrer vollsten Lust gibt sie sich hin; doch in dem Augenblicke, da sie sich dazu versteigt, ihre Zähne in das Fleisch des Toten vor Rachelust hineinzugraben,*) da sie ihren Mund ihm wirklich nähert, da bricht wieder das andere, wahre Gefühl ihres Wesens, ihre natürliche, überstarke Sinnenlust hervor, die selbst im höchsten Affekt des Zarten, Weiblichen nicht entbehrt, die sich aus vollster Hingabe aller ihrer letzten Gefühlsquellen ergießt. Und sofort reinigt sich auch die Musik zu harmonischer Klarheit, in der zart und innig jetzt das Thema ihres Kußbegehrens (Beispiel XXXXI mit Thema Beispiel XXXII) aufsteigt.

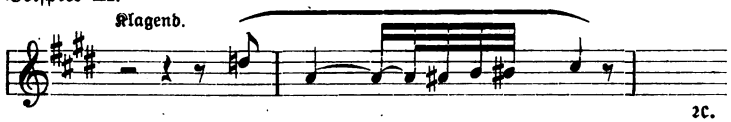
Jetzt herrscht nicht mehr das dämonische, sondern das weiblich sinnliche Element, dessen Gegensatz auch musikalisch in Klang und Themaverwendung ganz zum Ausdruck kommt. Dort das Furchtbare, Entstellte — hier die aus der großen Szene ihres Liebeswerbens entstandenen blühenden, melodischen Formen und Motive.

Salomes Liebessucht steigert sich hier sogar zum Schmerz, zur Selbstanklage („warum siehst du mich nicht an"), und wie

*) Sehr treffend ist hier die Wiederaufnahme des von Herodes bei ähnlichem Gefühl gebrauchten Themas Beispiel XXXVII, vgl. S. 71.

uns dieser Zug an ihr durchaus neu ist, so kleidet ihn auch der Komponist in ein neues Thema voll herbsten Wehes.

Beispiel LI.

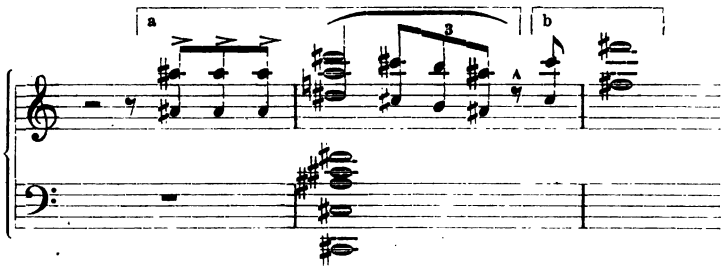


Aber schon fällt sie zugleich in jenes erste Gefühl ihres Triumphes zurück und wieder bewegen sich auch die Tongestalten wie dort (Kl. A. 187—190), bis abermals die Trunkenheit ihres Sinnenglücks, nun ungebändigt, hervorbricht: „Jochanaan, du warst schön.“ Mitten auf dem Höhepunkt des vorangegangenen Gefühlsausbruches tritt der Umschwung ein; und wie verbindet die musikalische Überleitung in einer großen Phrase diese beiden Gefühlswelten; so mußten sie einander folgen. Ihre volle Glut, den Farbenzauber all ihrer Gedanken gießt Salome über das einzig geliebte Kleinod, dem sie, die Herrliche, in all ihrer Schönheit sich geben wollte, in ihrem brünstigen Begehren, „das nicht die Fluten, nicht die großen Wasser löschen können.“ Und in jenen wundervollen Wogen rauscht ihr Gesang über dem glänzenden Orchester dahin, in jenen Schwingungen, die schon einst ihr glühendes Werben um Jochanaan begleitet hatten (Beispiel XXXV und XXXVI). Hier spricht sie es aus, was damals über sie so wunderbar gekommen, wie sich das Gewaltige und asketische dieses Mannes in ihrem Innern zu einer geheimnisvollen Musik aufgelöst, die sie bezauberte. Und auch jetzt zaubert sie sich vor, um rein ihre Liebeslust zu genießen, Jochanaan hätte sie lieben müssen, wenn er sie angeseh'n. „Jungfrau war ich — du hast mich zum Weib gemacht; keusch war ich — du hast Feuer in mein Blut gelegt,“ so mußte der Wortdichter sie sich selbst in ihrer Menschlichkeit erklären lassen; der Tondichter konnte diese Worte entbehren, ihm konnte es gelingen, diese Innenwelt mit seinen potenzierten Gefühlsausdrucksmitteln über jede Täuschung weg zur lebendigsten Erscheinung zu bringen.

Und Salome küßt den toten Mund — ein bitterer Geschmack; wie im letzten Momente ihres Tanzes stellt sich ihr Sinnlichkeitsthema (Beispiel XXXVI) in E-moll unter den langen Flötentriller (a-b), auf dem ihre erwartungsvolle Empfindung vibriert; Liebe suchte sie, Lust, und diese will sie nun auch köstlich

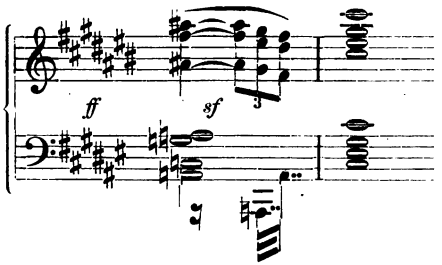
genießen; sie nimmt den bitteren Geschmack des Blutes für den der ungekannten Liebe. Gestillt ist ihr Verlangen, ihr Sehnen ihr Fordern, und siegreich baut sich das Thema dieses Begehrens (Beispiel XXXXI) in eine abgeschlossene harmonische, triumphierende Form aus.

Beispiel LII.



(Die Herkunft des Themas ist deutlich an dem abgerissenen letzten Ton der Triole zu erkennen, mit der Salome ihr Kußbegehren vordem Jochanaan entgegengeschleudert, und erst nach der Achtelpause fügt sich der sanfte, versöhnte Ausbau (b) an.) Diese Figur vereinigt sich nun mit den herrlichen Tönen ihres Leidenschaftsmotivs (Beispiel XXXV) zu schwellender Melodik in Cis-dur, um mit Salomes letzten Worten vom gesamten Orchester von allen Bläsern in übersinnlichstem, ungeheuerstem Tonrausche dahingetragen zu werden. Ja selbst dieses fortissimo erfährt mit dem eigenartigen, herrlichen Akkorde, der wieder nach Cis-dur führt, noch eine schwellende Linie.

Beispiel LIII.



Da — zwei unharmonische, schneidende Akkorde schrecklich gefärbter Blechinstrumente — noch gräßlicher unharmonisch schreit Herodes in plötzlichem Entschluß seinen Befehl an die Soldaten.

Ein furchtbarer Anlauf des Orchesters — C-moll — chromatische Figuren: die Soldaten begraben Salome unter ihren Schilden — kurz abgerissen fortissimo noch ein paarmal die Terzen ihres Sinnlichkeitsmotivs in C-moll tiefer Blechbläser, wie ein letzter furchtbarer Nachklang dieser plötzlichen Zerstörung — und das Drama ist zu Ende unmittelbar mit dem Ausgang selbst, jäh und schrecklich wie dieser.

Das Drama entläßt uns mit tiefster Durchschütterung von Nerven und Seele; wie ein Feuerreif von unendlich flimmernden Farbstrahlen, die bald unser Auge entzückten, bald in ihrem Übermaße blendeten, zog es an uns vorbei.

Nicht jenes Hochgefühl hochgehenden gewaltigen Atems fühlten wir, der sich in mächtigen Schwingungen durch unsere Brust dehnt und hebt, wie bei einem Nibelungen-, einem Tristandrama. Das ruhig in übermächtig massiven Formen Getürmte Wagners hatte hier keinen Platz, es liegt zudem nicht so sehr in Straußens Natur. Hier fiebert jede Faser, in jedem kleinsten Teile pulsiert erregteste Leidenschaft; wie diese Menschen überschüttet von den wahnsinnigsten Genüssen orientalischer, sinnlicher Pracht, umgeben von der Zügellosigkeit wunschlosester Macht, straflosen Lasters, dem Spiele ihrer Begierden und Leidenschaften überlassen sind, so gräbt sich auch diese Musik zügellos in die verborgensten Winkel unseres Gefühlslebens hinein; und führt sie uns auch gleich hart an Abgründe, so schnellt sie uns immer wieder auf die höchsten Gipfel des Menschentums, in die Welt des wahrsten, aus tiefmenschlichem Wesen Quellenden, in die Welt des Unbeherrschbaren, der Liebe. Ungeheuere Bahnen sind es, die diese Musik durchschreiten mußte, aber ihr Meister hat sie durchgeordnet. Wer diese Musik hört, dem muß es fast ein ehrfurchtsvolles Rätsel bleiben, wie diese Töne, die alle schon reif in des Künstlers Brust lebten und nach Licht drängten, wie dieser fieberhafte Strom nur in den langsamen, trägen Weg der Niederschrift gebannt werden konnte. Denn hier ließ sich nicht architektonisch nach Maß und Gesetz aus dem kleinsten zum großen bauen; hier war der dichterische Gedanke der Baumeister der Gesetz und Maß der musikalischen Formkunst nicht kennt. Hier versagt die Freiheit des Sinfonikers im Ansetzen, Zerlegen, Aneinanderreihen und Übertürmen. Vom Orchester gar nicht zu reden — wie vollkommen wird nur die Gesangsmelodie den An-

forderungen von Gedanken und Sprachausdruck gerecht; wie sie in sprudelnder Erregtheit und Eile dahingleitet, als würde sie nur gesprochen; und wie sie dabei durchaus Gesang bleibt — nirgends ein Sprechton, keine Stilwidrigkeit durch Herausfallen aus dem musikalischen Ganzen. Und dann wachsen daraus wieder die Momente hervor, in denen Leidenschaft und Gesang in große hohe Wellen des Melos sich ergießen — alles eins, alles einander bedingend, auseinander hervorgehend wie von selbst.

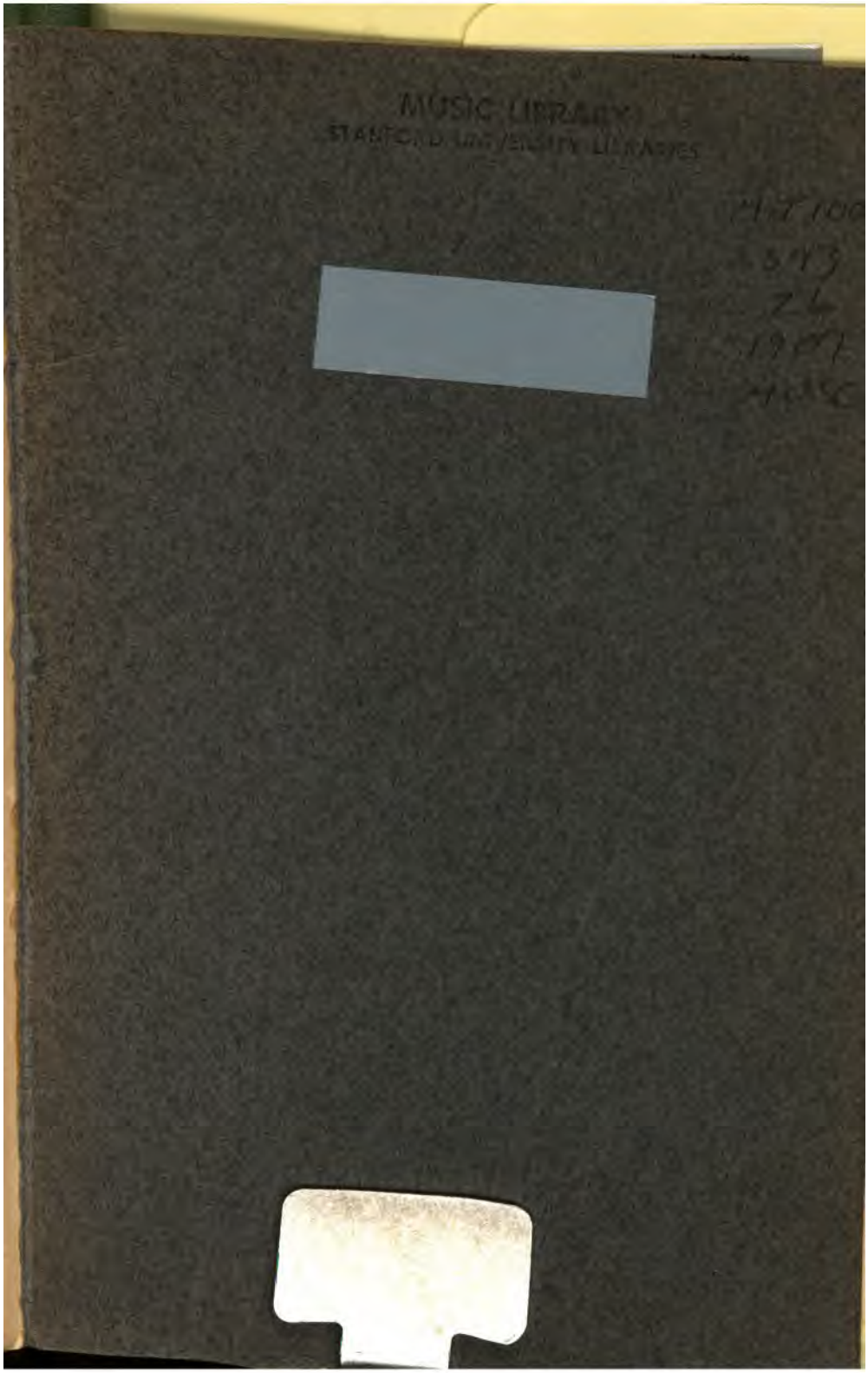
Weit ab ist scheinbar diese Musik von Wagners Ausdrucksart, und doch ist die Verschiedenheit kein Unterschied. Strauß nimmt als dichterischer Organisator seiner Musik denselben Ausgang wie Wagner: vom bedeutungsvollen musikalischen Motiv. Wagner unterstellt es mit monumentaler Deutlichkeit der Wortmelodie und gießt es zu Gebilden eherner Wucht zusammen, die in ihrer hehren Klangkraft auch ohne die Bühneneinkleidung als Musik an sich noch wirken.

Straußens „Salome" wird wohl kaum viele Bruchstückinterpreten auf Klavier und Wachtparaden finden, denn seine Musik ist so unzertrennlich mit der Dichtung verbunden, daß sie schlechterdings ohne den Bühnenvorgang nicht zu denken ist.

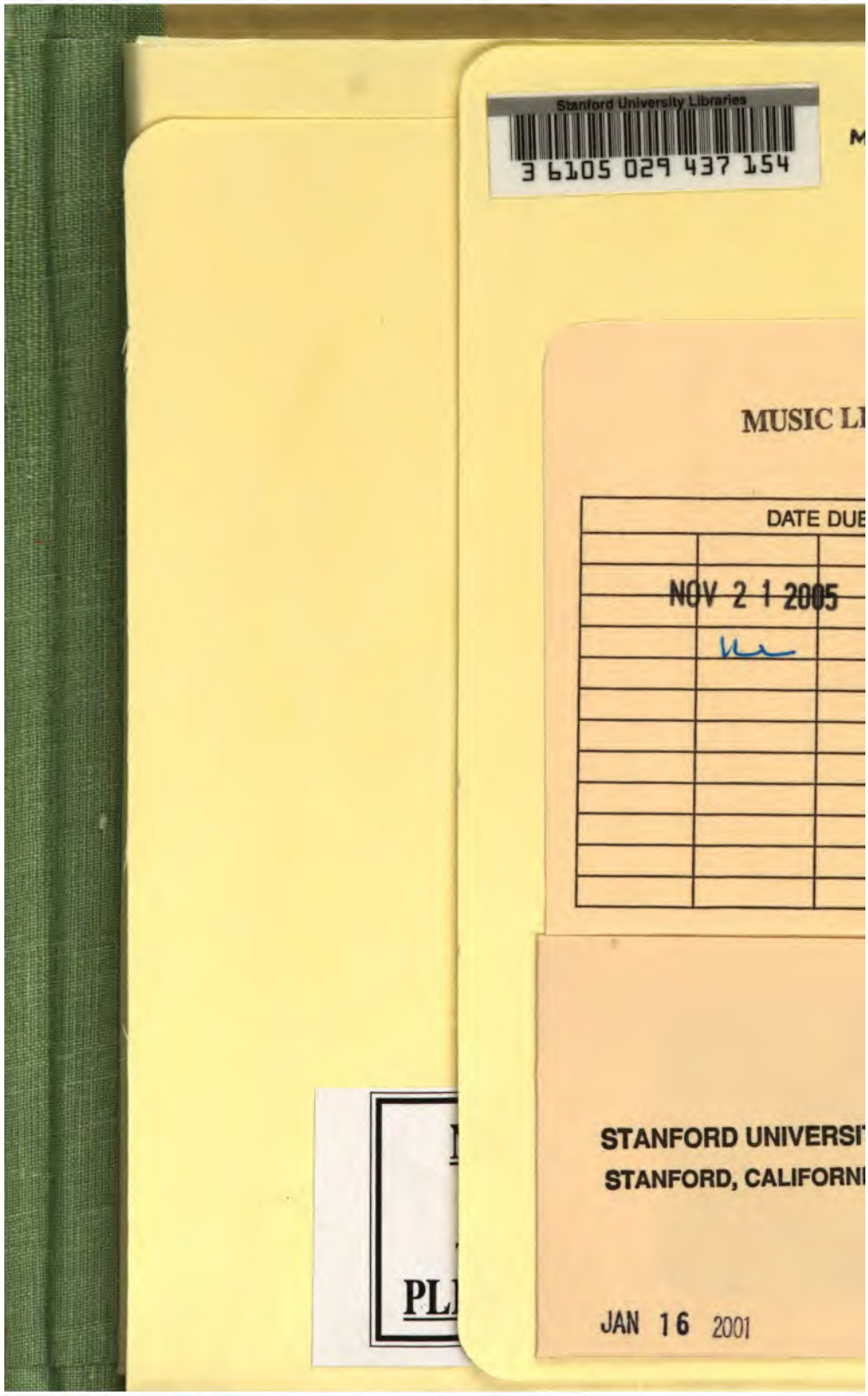
Strauß exponiert seine Themata nicht so wie Wagner, sie fließen ihm gleichsam unter den Händen fort und immer wieder erhascht er sie und wirft sie bündelweise in das Orchester hinein; sie wirken und prägen sich nicht in einzelnem prononzierten Auftreten ein, sondern in ihrer Vielheit, mit der sie in raschester Wiederholung gebracht werden; sie sind wie lauter Kettenglieder und haben darin eine gewisse Ähnlichkeit mit der schematischen Bildung der Sinfonie; nur gibt hier einzig der dichterische Bühnenvorgang das Gesetz für ihre Eingliederung. Und gerade das ist das meisterliche, daß Strauß dabei niemals fehlgegriffen hat. Im „Guntram" war das Thema noch ähnlich dem Wagnerschen Gebrauch in den Nibelungen im Vordergrund des Orchesters gestanden. In den späteren Werken verschmolz es immer mehr mit der Farbe des Orchesters, welches eine stärkere dramatische Bedeutung erhielt. Das Motiv, das uns in der Lektüre, und hier in unserer Abhandlung so augenfällig ist, ist es bei weitem nicht so im lebenden Orchester; es ist sozusagen sein Inhalt, der umgebende Klang seine Darstellungsart. Die erstaunliche Leuchtkraft seiner Farben ist aber nicht eine Kunstfertigkeit,

sondern Kunst selbst. Der Genius muß diese Farben gebrauchen als seine einzige notwendige Art, sich zu äußern; daß Ohr und Hand sie eben so sicher finden, das ist Erfahrung und Fertigkeit. Es ist mir, wie wenn ich etwa einen Segantini und einen extremen Pointillisten betrachte; bei letzterem interessiert es mich, zu wissen, wie denn diese Farbflecke aneinandergereiht sind, daß sie doch zusammengehen; bei Segantini aber fällt es mir gar nicht ein, nachzusehen, welche Farben er da geteilt und aneinandergegliedert hat, um seine Atmosphäre über den Bergen und dem mageren Grasboden sich breiten zu lassen. In dieser Eigenart der Motivverwendung und dessen Umgebung liegt Straußens dramatischer Musikstil, wenn man so sagen will, seine Unabhängigkeit von Wagner. Und dann die gesteigerte Ausdrucksfähigkeit seiner Gesangsmelodie! Man sehe nach, wie sich das Befremdende, Eklige, Enttäuschte des Kusses des Toten in dem Festhalten des E-moll (fisis im Gesang) kundgibt, während der Akkord der Bässe auf Fis-dur und der Triller (ab) der Flöte Salomes glückselige Lust und Befriedigung zu ihrer Tonart Cis-dur hinüberträgt (Kl. A. 201). Es ist eine der ungeheuerlichsten Kombinationen von stärkster Wirkung.

Aber „Salome" ist nicht die Morgenröte oder Abendröte eines neuen Stiles; sie ist der notwendige Reflex der Eigenart der Dichtung; und wird auch Straußens begonnene „Elektra" nach Hofmannsthal gleiche Bahnen wandeln, so bringt es die Ähnlichkeit dieser Stoffe mit ihrem außermenschlichen Inhalt schrankenloser bis zur Geistesverwirrung getriebener Leidenschaft mit sich. Und wiederum wird das dramatische Kunstprinzip Wagners triumphieren, das neu geboren wird von einem freien genialen Geiste.



MUSIC LIBRARY
STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES


Stanford University Libraries
3 6105 029 437 154
MUSIC LI
DATE DUE
NOV 2 1 2005
STANFORD UNIVERSI
STANFORD, CALIFORNI
JAN 16 2001